250000 руб.

9'99

МАСТАЦТВА

Індэкс 74958



Ігар Лыскавец. Пасля Грунвальда. Алей, 1991. 300х600.

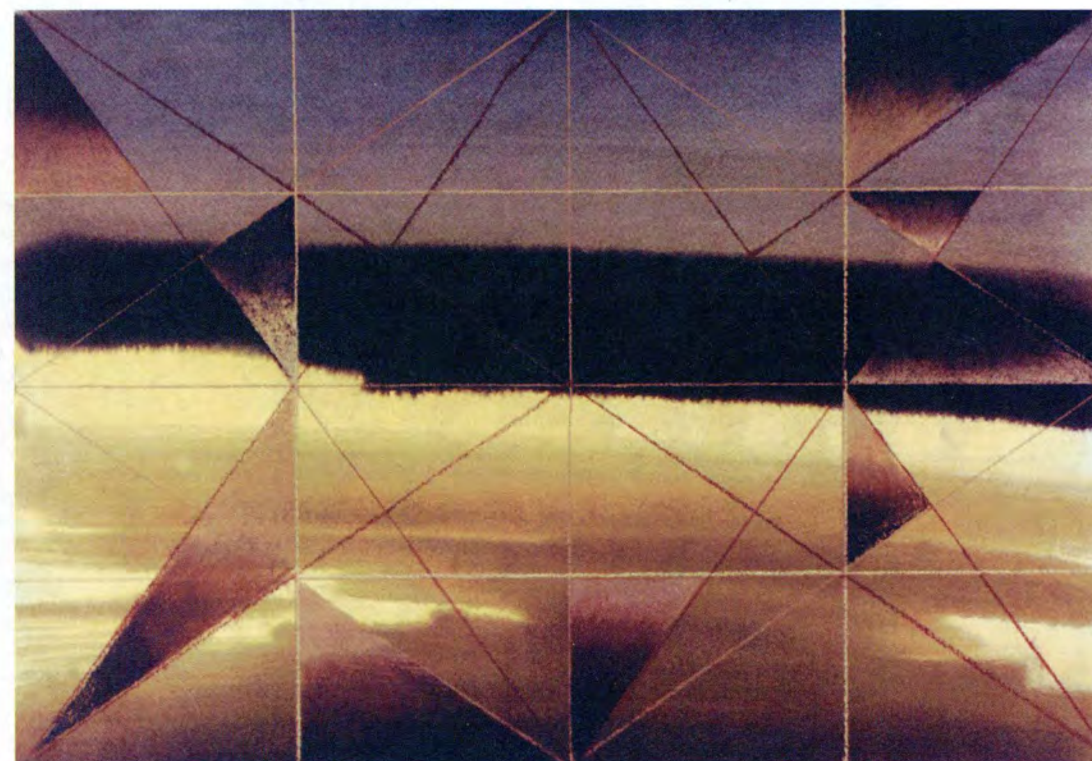
ISSN 0208—2551. Мастацтва. 1999. № 9. 1 – 56.



9'99

ISSN 0208—2551

МАСТАЦТВА





Вячаслаў Паўлавец. З серыі "Геаметрыя краявіду". Алей, пастэль. 1999.

Выдаецца са студзеня 1983 года

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

МАСТАЦТВА

9'99

ВЕРАСЕНЬ (201)

Адрас рэдакцыі: 220029, Мінск, вул. Чычэрына, 1. Тэл.: 289-34-67, 289-34-68.

Разліковы рахунак Дзяржаўнага прадпрыемства "Дом прэсы" № 3031202930019 у Славянскім аддзяленні Белбізнесбанка г.Мінска, код 834 (часопіс "Мастацтва").

Дзяржаўнае прадпрыемства "Дом прэсы" Дзяржаўнага камітэта па друку Рэспублікі Беларусь.

На першай старонцы вокладкі: **Вячаслаў Паўлавец. З серыі "Геаметрыя краявіду". Акварэль, пастэль, 1997.**

Галіна Нагаева

ЦУД ЖАНЧЫНЫ



Кадр з фільма Л. Бабровай "У той краіне".

Міжнародны фестываль жаночага кіно, нязменным ініцыятарам і арганізатарам якога з'яўляецца відэастудыя "Таццяна", адбыўся сёлета ў Мінску ў пяты раз і, такім чынам, быў юбілейны. Па знешніх атрыбутах ён здаваўся больш сціплым за папярэднія, бо праходзіў не ў пампезнай "Маскве", а ў больш "камерных" кінатэатрах "Перамога" і "Піянер". Але наладжаны фестываль быў значна больш прафесійна: праграма праглядаў ужо не курчылася ў бясконцых зменах і фільмы не перастаўляліся з аднаго сеанса на другі і трэці. Давялося, праўда, наладзіць дадатковы паказ фільма Алы Сурыкавай "Хачу ў турму", бо не ўсе ахвотныя паглядзець яго здолелі патрапіць на першы прагляд. Рэжысёр, дарэчы, была вельмі ўсцешаная, што яе карціна мае такі поспех. Сёлетняя праграма ўвогуле была складзеная больш рупліва, чым у былыя гады. Яўных няўдачаў амаль не было.

На суд журы і гледачоў былі вынесеныя 12 іграых стужак, 48 дакументальных, 40 анімацыйных. У склад журы ўвайшлі вядомыя беларускія і замежныя майстры: В.Рубінчык, І.Дабралюбаў, Т.Окерсен, В.Рыбараў, А.Кавалаў (іграворе кіно); М.Жданоўскі, Л.дэ Ларэнца, Д.Залатухін (дакументальнае); І.Волчак, Я.Ларчанка, М.Эле (анімацыйнае). У фестывалі ўзялі ўдзел прадстаўніцы Беларусі, Расіі, Украіны, Нідэрландаў, Германіі, Польшчы, Швецыі, Швейцарыі, Латвіі, Турцыі, Чэхіі, Грэцыі, ЗША, Люксембурга.

Для людзей, якія цікавяцца кіно, лепшая магчымасць пабачыць новыя стужкі — гэта фестывалі. Мабыць, таму колькасць такіх імпрэзаў расце ледзь не штогод. Спачатку мы мелі толькі жаночы фестываль, потым з'явіўся "Лістапад", а не так даўно ў Мінску прайшоў Фестываль праваабарончага кіно (спадзяюся, ён таксама стане традыцыйным).



На постсавецкім абшары Міжнародны фестываль жаночага кіно ў нашай сталіцы з'яўляецца унікальным, хоць сустрэчы такога кшталту адбываюцца ў многіх заходніх краінах ужо даўно і з зайздросным пастаянствам. Спрэчкі з нагоды жаночых фестываляў яшчэ не скончаныя. Некаторыя спрабуюць давесці, што кіно нельга падзяліць паводле палавых ці нацыянальных прыкметаў: яно можа быць толькі добрым або кепскім. Іншыя імкнуцца пераканаць апанентаў, што жаночае кіно — суцэльная прафанацыя: усё, што робяць жанчыны-сцэнарысты, рэжысёры, аператары, нічога не вартае і ніколі не дасягне вышыняў мужчынскага кіно. Я ж думаю, што менавіта дзякуючы такім фестывалям існуе надзея пераадолець фанабэрыста-пагардлівае стаўленне да жаночага мастацтва і да жанчыны наогул.

І яшчэ адна асаблівасць такіх кінафорумаў: на іх няма засілля "чарнухі". І не таму, што яна выйшла з моды, проста жанчыны глядзяць на свет больш аптымістычна.

Сярод іграых фільмаў праграмы сёлетняга конкурсу найбольшы поспех у гледачоў мелі расійскія стужкі, ужо адзначаныя прызамі іншых фестываляў, — "У той краіне" Лідзіі Бабровай і "Хачу ў турму" Алы Сурыкавай.

Карціна Бабровай ужо дэманстравалася ў Мінску на "Лістападзе-98" і ўсё ж зноў сабрала поўную залу. Пасля прагляду кінаманы доўга не адпускалі рэжысёра, распытвалі пра здымкі і акцёраў. Сюжэт фільма такі: мужыку далі пуцёўку ў санаторый, а ён за трыццаць гадоў працы ў калгасе не тое што адпачынку — выхаднога сабе не дазваляў. Што рабіць? Ехаць, не ехаць? І тут такое пачалося, што і не паехаў мужык нікуды. Стужку Бабровай зразумелі і прынялі адразу, бо зробленая яна з кранальнай дабрынёй і любоўю да ўсіх герояў, незалежна ад таго, ці дурэюць яны з гарэлкі, ці проста такімі дзівакамі нарадзіліся. І тут аўтама-



тычна згадваецца фільм "Курачка Раба". Андрэй Канчалоўскі часта скардзіўся ў інтэрв'ю, што гэтую карціну глядач не прымае, бо яму праўда вока рэжа. "У той краіне" — таксама праўда, але з ёй пагаджаюцца і добра смяюцца з яе. Мабыць, таму, што ў ёй няма халоднай аб'ектыўнасці чалавека, які прыехаў здымаць з-за мяжы...

Вельмі прыемна, што сімпатыі гледачоў і сімпатыі журы сышліся, і Гран-пры фестывалю "Люстэрка Венеры" атрымаў менавіта гэты фільм.

Кіназнаўцы традыцыйна скептычна ставяцца да стужак Алы Сурыкавай, але шараговыя гледачы з той жа ўпартасцю знаходзяць у іх безліч вартасцяў і здольныя пераглядаць кожную па некалькі разоў. На прагляд карціны "Хачу ў турму" сабралася вельмі шмат людзей, і, магчыма, таму журы было вымушанае адзначыць яе спецыяльным прызам "Наша зямля".

У конкурсе іграых фільмаў таксама ўдзельнічалі ўкраінская карціна "Дзве Юліі", галандская "Бывай, Павел", шведская "Праўда або адвага" і літоўска-германская "Пантофля". Журы аддало перавагу расійскім стужкам "Дзіўны час" Наталлі П'янковай і "З днём народзінаў" Ларысы Садзілавай: яны былі ўшанаваныя галоўнымі прызамі "Крыштальнае люстэрка".

Беларускія фільмы "Забіць відачынцу" Вольгі Марчанковай і "Падзенне ўверх" Алены Трафіменкі засталіся ў цені міжнароднага конкурсу, і ўсё ж журы знайшло магчымасць падтрымаць нашых кінематаграфістак. Марчанкова атрымала дыплом журы іграых фільмаў "За дэбют і рэжысёрскае ўвасабленне сучаснай тэмы", а Трафіменка — дыплом журы "За дэбют і мастацкі пошук у жанры сучаснай казкі" і прыз Беларускага фонду развіцця культуры "За арыгінальнасць рэжысёрскага бачання".

Асабіста мяне больш цікавілі праграмы



дакументальных і анімацыйных фільмаў. Іграворе кіно — мастацтва дарагое. Тыя, хто ўкладае ў яго грошы, жадаюць атрымаць дывідэнды. І таму вялікае кіно заўсёды застаецца закладнікам кан'юнктуры — камерцыйнай або палітычнай. Вытворчасць дакументальнага кіно і анімацыі больш танная і таму менш залежыць ад уладаў і багацеяў. Доказ большай свабоды дакументальнага кіно — яго неверагодная тэматычная і стылявая разнастайнасць. Тут кожны фільм інакшы, непадобны да папярэдняга, кожны здзіўляе і зачароўвае.

Вось некалькі тэмаў з апошняга фестывалю. Швейцарская стужка "Дазвольце крыкнуць" Жанны Берто распавядае пра пару дзівакоў, якія вырашылі згуляць вяселле ў супермаркеце. Твор англічанкі Бэні Дэк-

"Падзенне ўверх". Рэжысёр – А. Трафіменка.

Гэты чалавек "хоча ў турму" (кадр з фільма А. Сурыкавай).

"Забіць відачынцу" (відачынца – справа) В. Марчанковай.

Кадр з фільма Л. Уорн "Тэмпера".

"І інвалідны фатэль імчыць проста ў сусвет". Рэжысёр – К.Рап.

Ахвяры моды ў стужцы Б.Дзяновіч "Мары і смерць".

стэр "Татуіроўка" прысвечаны гісторыі гэтага найстаражытнага мастацтва і яго адраджэнню ў наш час. Швейцарка Эльзбет Лейсінгер паказала фільм пра сібірскага паляўнічага, якому мядзведзь адгрыз частку твару. "Страчаны твар" вярнуўся да яго пасля мноства складаных аперацый у далёкай Швейцарыі.

Стужка Беаты Дзяновіч "Мары і смерць" (Польшча) выкрывае модны міф пра тое, што прыгожай і шчаслівай можа быць толькі хударлявая жанчына (гэты міф усім нам цішком убівае ў галовы тэлерэклама). На якія толькі хітрыкі не ідуць жанчыны, каб схуднець — і худнеюць да стану вязняў Бухенвальда. Цяпер ім ужо зусім не хочацца есці. Дактары спрабуюць дапамагчы галадоўшчыцам, але некаторых ратаваць ужо запозна — яны паміраюць...

Пільную ўвагу прыцягнула і карціна



мінскага рэжысёра Галіны Адамовіч "Канікулы для сіраты". Яна распавядае пра выхаванцаў правінцыйнага дзіцячага дома, якія едуць на вакацыі ў Італію і жывуць там у сем'ях. У словаў "дом", "сям'я", "маці", "тата" з'яўляецца новы сэнс. Сіроты знаходзяць на чужыне бацькоў, дапамогу, любоў — і зноў страчваюць усё гэта па вяртанні на радзіму. Жыццё ў дзіцячым доме цяпер выглядае яшчэ больш змрочным, як будні пасля Калядаў. Ці будуць цяпер гэтыя дзеці любіць сваю радзіму, дом і сапраўдных бацькоў? Фільм зняты вельмі прыгожа, за што асобны дзякуй аператару Стасу Смірнову.

Нельга абмінуць увагай яшчэ адзін беларускі фільм — "Мой пачатак" (рэжысёр Надзея Гаркунова), створаны па матывах кнігі Марка Шагала "Маё жыццё". Аўтары шукаюць тыя непрыкметныя крыніцы, якімі жывіўся талент мастака нават праз шмат гадоў пасля ад'езду з радзімы. Яны даследуюць тэксты Шагала, спрабуюць узнавіць вобраз асяроддзя, у якім сталеў яго талент. І гэтая спроба паказаць не знешнія атрыбуты лёсу і творчасці, а іх схаваны сэнс і вы-



лучае стужку сярод мноства кінанарысаў пра Шагала.

Дарэчы, кіраўнікі фестывалю (студыя "Таццяна") даўно хочуць наладзіць у Мінску кінематаграфічную акцыю, прысвечаную выбітнаму ўраджэнцу Беларусі, дзе можна было б паказаць калекцыю фільмаў пра мастака, знятых у розных краінах свету. Іх аўтары, а таксама парыжскія сваякі Шагала абяцалі абавязкова прыехаць на адкрыццё. Я амаль упэўненая, што ўсе праблемы будуць вырашаныя і мы ўбачым гэтыя стужкі.

Гран-пры фестывалю сярод дакумен-



тальных фільмаў атрымала карціна масквічкі Ірыны Голубевай "Права на смерць". Яна пастаўленая па матывах кнігі выбітнага рускага пісьменніка Віктара Някрасава "У акопах Сталінграда". Уражаннямі абаронцаў процілеглай лініі акопаў дзеліцца аўстрыец Фрыц Вес, таксама пісьменнік. Іх ацэнкі той бітвы і вайны наогул супадаюць: на вайне няма пераможцаў і пераможаных, ёсць толькі ахвяры.

Прызам "Крыштальнае люстэрка" быў адзначаны дэбютны фільм швейцарскага рэжысёра Катарыны Рап "І інвалідны фатэль імчыць проста ў сусвет".

А цяпер — пра анімацыю, найлюбы з усіх відаў мастацтва. Мульцяшкі любяць і дарослыя, бо ў глыбіні душы ўсе яны таксама дзеці.

Анімацыйныя фільмы заўсёды смешныя, нават калі яны журботныя: гэта вынікае з іх пластыкі. Яшчэ раз пераканалася ў гэтым падчас прагляду карціны Таццяны Каставусавай "Дзіўная птушка" — гісторыі птушкі, якая вынаходзіць лятальны апарат, каб узляцець. Смешнай і адначасна страшлівай была стужка "Клешч" Гелены Душкавай з Чэхіі.



Як і на папярэдніх фестывалях, усцешыў украінскі фільм, гэтым разам — "Ходзіць гарбуз па гародзе" з песнямі на матывы оперы "Запарожац за Дунаем" (байка пра дзядзьку Гарбуза, які ажаніў Моркваčку з Бурачком). Было шмат анімацыйных экранізацый: "Ноч на Раство", "Кентэрберыйскія аповеды", "Мобі Дзік", "Жыццё Буды".

Лаўрэатам фестывалю стала рэжысёр з Чэхіі Галіна Гулава, аўтар мультфільма "Біёграф". А Гран-пры атрымала "пластыліна-



вая" стужка галандкі Лізбет Уорн "Тэмпера". На яе думку, тэмпера — гэта не толькі від фарбаў, але і тэмперамент. І вось некалькі фарбаў розных колераў і тэмпераментаў падарожнічаюць па майстэрні мастака. Зробленыя з пластыліну фігуркі герояў лёгка змяняюць форму, змешваюцца, але заўсёды зноў вяртаюцца да свайго колеру.

У праграме было шмат цікавых эксперыментальных твораў: напрыклад, фільм, намаляваны пяском, або з удзелам жывых чарапашкаў на мульцяшным фоне. Але найбольш цікавымі застаюцца простыя і добрыя гісторыі накшталт фільма шведаў Ленарда і Ілвы-Лі Густафсан "Суп з мухаў". Гэта байка пра жабёнка, які пайшоў па яйкі для супу, але трапіў у шторм і паводку. Невядома, ці ўратаваўся б ён, калі б не добры кот...

У журы кінафестывалю, як заўжды, былі выключна мужчыны: лічыцца, што яны больш аб'ектыўныя і менш схільныя да кампрамісаў.

Безумоўна, наладзіць такую буйнамаштабную імпрэзу было б немагчыма без дапамогі мноства дзяржаўных, грамадскіх і за-



межных установаў. Гэта, найперш, Мінскі гарвыканкам, Беларускі відэацэнтр, Інстытут Гётэ, Брытанская Рада, Польскі Інстытут, пасольствы Францыі і Турцыі, Шведскі Інстытут, Гільдыя кінарэжысёраў Расіі. Спіс можна было б доўжыць, ён вялікі. У межах фестывалю прайшла міжнародная канферэнцыя "Кіно і канцэпцыя новага чалавека. Позірк у будучыню", адбылася фотавыстава Галіны Кміт "Гэтыя цудоўныя жанчыны".

Калі ж казаць пра тэндэнцыі сучаснага мастацтва паводле фестывальных уражанняў — для жаночага кіно яны застаюцца нязменныя: гуманізм, дабрыня, спачуванне, любоў.

Пераклад з рускай мовы.

М

"Дзіўная птушка" з фільма Т.Каставусавай.

Кадр з фільма І.-Л.Густафсан "Суп з мухаў".

"Біёграф" Г.Гулавай (Чэхія).

Ефрасіння Бондарава

ЛЕЎ ДЗІЦЯЧАГА КІНО



Народны артыст БССР кінарэжысёр Леў Голуб (1964).

Бадай, кожны рэжысёр марыць застацца ў гісторыі кінематографа. Адны ў пошуках свайго месца пад сонцам вачэй гледача пракладаюць новыя шляхі ў творчасці, другія ва ўсім патураюць публіцы дзеля кароткага кан'юнктурнага поспеху. Бывае і такое, што ніякіх наватарскіх адкрыццяў мастак не зрабіў, а агульную пашану здабыў — і не толькі ў сваім гістарычным часе, але і ў нашчадкаў. Такім рэжысёрам і быў Леў Уладзіміравіч Голуб, якому сёлета 29 верасня споўнілася б 95 гадоў. Ён пражыў немалое жыццё — дзевяць дзесяцігоддзяў, быў сведкам некалькіх гістарычных эпох, працаваў у розных відах кінамастацтва: навукова-папулярным, дакументальным, ігравым.

У беларускае кіно Голуб прыйшоў у 1939 г. пасля заканчэння Маскоўскага кінатэхнікума: разам з аднакурснікам М.Садковічам ён паставіў лірычныя кінааповесці "Шчаслівыя кольцы" і "Песня пра першую дзяўчыну". Да пачатку Вялікай Айчыннай вайны паспеў стварыць партрэт вядомага навукоўца — фільм "Іван Пятровіч Паўлаў" — і скласці падрабязны план экранізацыі рамана Мікалая Астроўскага "Як гартавалася сталь" (гэты праект так і застаўся няздзейсненым).

Пасля вайны Л.Голуб вярнуўся ў Мінск. "Беларусьфільм" тады месціўся ў Чырвоным касцёле і выпускаў толькі кінахроніку, калі не лічыць ігравых стужак У.Корш-Сабліна "Новы дом" (1947) і "Канстанцін Заслонаў" (1949). За тры гады Голуб стварыў тры кінанарысы пра адраджэнне рэспублікі: "Белавежская пушча", "Савецкая Беларусь" і



Кадр з фільма "Дзеці партызана". Віця Камісараў (Міхась), Наташа Зашчыпіна (Алеся) і Павел Шпрынгфельд (Глушко).

"Шчасце народа" (1947 — 1949). Трылогія была перанасычана патрыятычным пафасам, але рэцэнзенты адзначылі яе багатую вобразнасць. Потым Леў Уладзіміравіч пачаў рабіць кіначасопіс для дзятвы "Піянер Беларусі" і адначасова рыхтаваўся да здымак мастацкага фільма "Дзеці партызана" па матывах прыгодніцкай аповесці Янкі Маўра "Палескія рабінзоны". Разам з кінадраматургам Г.Каўтуновым вырашылі перанесці сюжэт з 30-ых у 40-ыя гады. Сцэнарый, аднак, атрымаўся няўдалы, і студыя запрапанавала рэжысёру ў сааўтары М.Фігуроўскага — таго самага, што потым створыць славуты фільм "Гадзіннік спыніўся апоўначы".

Ужо ствараючы часопіс "Піянер Беларусі", Голуб адчуў, наколькі цікава працаваць з дзецьмі. І калі ў 1953 г. была запушчана ў вытворчасць поўнаметражная карціна "Дзеці партызана" (першая ў беларускім кіно каляровая мастацкая стужка), рэжысёр ужо ведаў, як паводзяць сябе юныя артысты перад кінакамерай. На ролю Алесі аўтары запрасілі маскоўскую школьніцу Наташу Зашчыпіну (перад тым яна выдатна сыграла ў фільме "Жыла-была дзяўчынка" пра блакадны Ленінград), а на ролю Міхася — мінскага школьніка Віцю Камісарава.

Рэкламны плакат для пракату ў Японіі фільма "Паланез Агінскага".

Некаторыя эпізоды "Дзяцей партызана" (а потым стужка "Вуліца малодшага сына") здымаліся ў Крыме, і гэта дало падставу тагачаснай "газеце газет" "Правда" паўшчуваць нашых кінематаграфістаў у фельетоне "Вязуць нянькі на кіназдымку" за тое, што мала здымаюць на радзіме дый нацыянальную кінадраматургію не развіваюць. Міністэрства культуры БССР мусіла пагадзіцца з крытыкай, але выступіла ў абарону рэжысёра Голуба. Фільм стаў адным з нямногіх твораў беларускага кіно, якія мелі тады поспех у гледача. Я не буду падрабязна аналізаваць яго тут, бо маю магчымасць адаслаць цікаўных да сваёй кнігі "У кадры і за кадрам". Адзначу толькі, што з "Дзяцей партызана" (1954) пачалася героіка-рамантычная лінія творчасці рэжысёра, у якой Голуб імкнуўся спалучыць забаўляльную форму з сур'ёзным павучальным зместам, цікавае з карысным.

Другая прынцыповая "ўстаноўка" рэжысёра — зайздросная мужнасць герояў ягоных фільмаў, дзяцей і падлеткаў, якія дапамагаюць дарослым змагацца з ворагам. Характэрны ў гэтым сэнсе "Міколка-паравоз" (аўтары сцэнарыя Міхась Лынькоў і Мікола Садковіч). Аўтары паказалі фарміраванне светапогляду дванаццацігадовага хлопца, ператварэнне звычайнага хуліганістага падлетка ў рэвалюцыянера, які ў фінале імчыць на бацькавым паравозе ў новае жыццё. Выканаўца галоўнай ролі Вова Гуськоў настолькі натуральна і шчыра перадаў рамантычны ідэал юнага змагара за лепшую долю для свайго народа, што Голуб запрасіў яго здымацца і ў сваім наступным (і найбольш вядомым) фільме "Дзяўчынка шукае бацьку" (1959). Тут ягоны герой разам з дзедам-лесніком ратуе ад карнікаў асірацелую дзяўчынку Леначку. Гэтая карціна атрымала прызы некалькіх кінафестываляў і доўгі час была "чэмпіёнам" пракату. У чым жа сакрэт яе поспеху?

Даўні сябра Голуба кінакрытык і драматург Канстанцін Губарэвіч стварыў цікавы сцэнарый (па матывах кніжачкі ленінградскага пісьменніка Яўгена Рыса) пра дзяўчынку, якая на пачатку вайны згубіла бацькоў: перанёс месца падзеяў у Беларусь і разгарнуў галоўную сюжэтную лінію ў прыгодніцкае драматычнае дзеянне. Голубу пашчасціла знайсці цуда-дзяўчынку на ролю пяцігадовай Леначкі. Знайшоў ён яе ў адным маскоўскім двары — літаральна ў пясочніцы, дзе Аня Камянкова назірала за гульнёй сваіх кампаньёнаў. Інтуіцыя рэжысёра падказала: гэтае дзяўчо здолее адчуць складаныя акалічнасці, у якія трапіла юная гераіня. Потым я бачыла, як заваёўваў давер малечы вялізны "дзядзька Лёва". Яны шмат жартавалі, сакрэтнічалі. Ганула пыталася, чаму ён Леў, а грывы — як той, якога яна бачыла ў заапарку, — не мае. Леў Уладзіміравіч з усёй сур'ёзнасцю тлумачыў, што грыва павылазіла ад таго, што шмат думаў і хваляваўся, і цяпер вось хвалюецца: ці адшукае Леначка бацьку, які дзесь у палескіх лясах камандуе партызанскім атрадам. Дзяўчынка супакойвала "дзядзьку Лёву" і абяцала ва ўсім яму дапамагаць.



Ганула Камянкова ў фільме "Дзяўчынка шукае бацьку".



Леначку (Ганула Камянкова) ратуюць ад карнікаў Янка (Вова Гуськоў) і яго дзед-ляснік (У.Дарафееў).

Так яно і здарылася. Няўрымслівая пяцігадовая Ганула слухалася рэжысёра не менш, чым маці, вопытную настаўніцу. Яна вельмі натуральна паводзіла сябе ў складаных абставінах лёсу сваёй гераіні: смерць маці, уцёкі ад немцаў, аблава, сустрэча з параненым бацькам. І настолькі ўпадабала здымацца, што ўжо сама пыталася: а ці будзе яшчэ дубль? Цяпер Ганна Камянкова вядомая актрыса тэатра і кіно. Яна дагэтуль згадвае Палессе і здымкі найдаражэйшага для яе фільма.

Стужка цікавая і пабочнымі лініямі — палешука Янкі (Вова Гуськоў), дзяцей і дарослых, якія ратуюць Леначку ад фашыстаў. На ідэйны змест фільма працуе і сама прырода: лес захінае ўцекачоў ад паліцыі, рака і аблокі знятыя аператарамі А.Аўдзеевым і І.Пікманам такім чынам, што таксама выглядаюць удзельнікамі антыфашысцкага супраціву. Нямецкія захопнікі і паліцаі чужыя прыродзе.

Вобразы дарослых у фільмах Голуба заўсёды саступаюць па сіле і праўдзівасці вобразам галоўных герояў — дзяцей. Крытыкі неаднойчы ўпікалі рэжысёру за гэта, але ён заўжды раіў ім завітаць у кінатэатр і спраўдзіць свае ўражанні на рэакцыі дзіцячай аўдыторыі, для якой ён і працаваў. "Дзяўчынка шукае бацьку" атрымала шмат прэмій розных фестываляў, асветніцкіх і камсамольскіх арганізацый. Фільм, здавалася б, зняты проста, без прэтэнзіяў на наватарства, але не спрошчана, з адказнасцю за фарміраванне светапогляду новага пакалення.

Гэты ж клопат пра патрыятычнае выхаванне моладзі падштурхнуў Льва Уладзіміравіча да здымак стужкі пра юнага партызана Валодзю Дубініна "Вуліца малодшага сына" (1961) па матывах аповесці Л.Касіля і М.Паляноўскага. Фільм пра мсціўцаў з керчанскіх катакомбаў не меў такога поспеху, як папярэднія і наступныя пастаноўкі Голуба. Рэжысёр тлумачыў гэта тым, што стужку кепска рэкламавалі, мала пра яе пісала прэса. Пагаджаўся таксама, што няўдала выбраў выканаўцаў галоўных роляў — надта "непадобных", унутрана статычных. А для гледачоў важна, каб акцёры шчыра жылі сваімі ролямі, зліліся з імі. Трэба сказаць, у большасці фільмаў Голуба акцёры былі больш абаяльныя, здольныя выклікаць суперажыванне гледачоў экранным падзеям.

У надзеі паўтарыць поспех карціны "Дзяўчынка шукае бацьку" Голуб вярнуўся да супрацоўніцтва з кінадраматургам К.Губарэвічам, найбольш блізкім яму па маральна-эстэтычных поглядах. У 1965 г. яны разам працавалі над фільмам "Анюціна дарога", а на пачатку 70-ых стварылі "Паланез Агінскага". Галоўныя героі абодвух — ізноў дзеці. У першым маленькая дзяўчынка згубіла ў вакзальнай мітусні маці, а бацька яе загінуў, нарыхтоўваючы хлеб для галодных рабочых Масквы. Анюта перажыла шмат прыгодаў, перш чым маці знайшла яе, і, як заўжды ў Голуба, дапамагла бальшавікам: папярэдзіла чырвоны атрад пра магчымы напад "бандытаў".

У "Паланезе Агінскага" хлопчык-скрыпач зачароўвае музыкай нямецкіх вартавых, каб даць магчымасць партызанам замініраваць цягнік з узбраеннем. А потым яго ратуе польскі арганіст, які працаваў у вясковым касцёле. У абодвух фільмах цудоўна іграюць дзеці — Света Карасценіна і Ілля Цукер. Выдатна папрацавалі аператары — Ю.Цвяткоў і Р.Масальскі.

Усе фільмы Л.Голуба былі адзначаныя прэміямі моладзевых арганізацый Саюза і Беларусі, усесаюзных і рэгіянальных фестываляў (некаторыя — і міжнародных). І ва ўсіх выпадках — з фармулёўкай "За плённы ўнёсак у развіццё дзіцячага кіно". Фільмы "Дзяўчынка шукае бацьку", "Анюціна дарога" і "Паланез Агінскага" склалі героіка-патрыятычную прыгодніцкую трылогію з высокім выхаваўчым пафасам і трывалым запасам папулярнасці. За гэтыя вартасці трылогія была ўганараваная Дзяржаўнай прэміяй рэспублікі. Прэмію атрымалі аўтар усіх трох сцэнарыяў К.Губарэвіч, пастаноўшчык Л.Голуб, аператар "Паланеза Агінскага" Р.Масальскі. Сам жа Леў Уладзіміравіч казаў, што, каб яго воля, далучыў бы да лаўрэатаў і юных артыстаў. З усімі імі ён сябраваў і пасля здымак цікавіўся іхнімі поспехамі ў школе, запрашаў у Мінск.



"Анюціна дарога". Выканаўца галоўнай ролі Света Карасценіна.

Калі ў 70-ыя гады я разам з калегамі-кіназнаўцамі працавала над кнігай пра беларускае кіно (для маскоўскага выдавецтва "Искусство"), то папрасіла напісаць уступны артыкул Уладзіміра Уладзіміравіча Корш-Сабліна. Па праву мастацкага кіраўніка кінастудыі "Беларусьфільм" і першага сакратара Саюза кінематаграфістаў Беларусі ён даў характарыстыку многім рэжысёрам,

апаратарам і мастакам. Пра Льва Голуба ён напісаў: "Кінастудыя "Беларусьфільм" даўно і паслядоўна працягвае добрую традыцыю, ствараючы карціны для дзяцей і юнацтва. На гэтай ніве нас радуе шэраг несумненных творчых удач рэжысёра Л.У.Голуба. Ён шмат гадоў плённа распрацоўвае дзіцячую тэматыку ў кіно, добра ведае свайго гледача і ўмее зацікавіць яго. Сведчаннем таму — поспех і прызнанне фільмаў "Міколка-паравоз", "Дзяўчынка шукае бацьку","Анюціна дарога", "Паланез Агінскага".

Слушнасць тых словаў праз два дзесяцігоддзі пацвердзіў рэйтынг савецкіх фільмаў, апублікаваны тыднёвікам "Экран і сцэна". У спісе "чэмпіёнаў савецкага пракату" фігуруюць два дзесяткі беларускіх стужак і сярод іх — "Дзяўчынка шукае бацьку" і "Паланез Агінскага".

Л.Голуб быў адным з нямногіх беларускіх рэжысёраў свайго часу, якія супрацоўнічалі з замежнымі кінематаграфістамі. У "Паланезе Агінскага" здымаўся польскі артыст П.Паўлоўскі. Яго герой, вядомы музыкант, падчас акупацыі ўратаваў беларускага хлопчыка ад фашыстаў, а пасля вайны сустрэў яго на міжнародным конкурсе юных скрыпачоў. Фільм быў папулярны ў Польшчы, за яго рэжысёр атрымаў дыплом заслужанага дзеяча культуры ПНР.



Л.Голуб у атачэнні сваіх былых артыстак на набярэжнай Свіслачы (1977).

У садружнасці з чэхаславацкімі кінематаграфістамі рэжысёр Л.Голуб, сцэнарыст Ю.Якаўлеў, аператар Г.Удавенкаў і мастак Ю.Булычаў у 1966 г. стварылі прыгодніцкую стужку "Пушчык едзе ў Прагу". Пушчык — гэта медзведзяня, якое злавілі беларускія хлопчыкі Міхась і Юра і падаравалі чэшскай дзяўчынцы Здэне, з якой пазнаёміліся ў "Артэку". Апроч цэнтральнай сюжэтнай лініі ёсць не менш цікавая ўскосная — пошукі чэхаславацкімі піянерамі былога партызана Яна, які ў гады вайны змагаўся з фашысцкімі акупантамі поруч з савецкімі патрыётамі. Інтэрнацыянальнай па зместу і па характару вытворчасці была і апошняя пастаноўка Голуба "Маленькі сяржант" (1975) пра "сына палка" Сярожу (Віця Клімянкоў), які ўратаваў параненага чэхаславацкага салдата і праз шмат гадоў прыехаў у Прагу як баявы таварыш і пачэсны госць.

Аператар А.Аўдзееў, які здымаў "Маленькага сяржанта", а раней працаваў з Голубам над фільмамі "Міколка-паравоз" і "Дзяўчынка шукае бацьку", успамінае, як старанна рыхтаваўся Леў Уладзіміравіч да здымкі кожнага эпізоду, як ён умеў сябраваць з дзецьмі, дамагацца ад іх псіхалагічнай праўдзівасці і натуральнасці паводзінаў перад камерай. "У каго няма фантазіі — таму няма чаго рабіць у кіно", — часта паўтараў Леў Уладзіміравіч. Аднак ад усіх членаў здымачнай групы ён патрабаваў дысцыпліны і дакладнага ведання сваёй справы. І дарослыя, і дзеці ў ягоных фільмах выходзілі на здымачную пляцоўку заўсёды добра ведаючы, што ім трэба рабіць. Такі стыль работы быў наогул уласцівы кінематаграфістам "старой" школы, да якой належаў Голуб.

Зрабіў ён адносна няшмат — восем мастацкіх і дзесятак дакументальных стужак. Ніякай "новай хвалі" ў кіно Голуб не ўзняў. Але гэтыя фільмы поўныя дабрыні, светлых пачуццяў, станоўчых прыкладаў для выхавання моладзі. Сур'ёзныя грамадскія задачы рэжысёр вырашаў праз займальныя сюжэты, цікавыя вобразы. Голубаўскія стужкі ніколі не прэтэндавалі на эстэтычныя адкрыцці, але час не змыў іх з экрана, яны засталіся сярод лепшых здабыткаў беларускага кіно.

Пасля выхаду на экраны апошняга фільма Голуба, "Маленькі сяржант", я, па абавязку крытыка і прыдзірлівага гледача, паўшчувала аўтара за самапаўторы. Леў Уладзіміравіч адказаў мне — а разам і ўсім апанентам: "Я ганаруся тым, што не дурыў галаву гледачам, як гэта робяць наватары, а размаўляў з імі шчыра і даверліва. Мае юныя героі ніколі не гінуць, хоць і трапляюць у складаныя становішчы, праходзяць



Л.Голуб з польскім артыстам П.Паўлоўскім на цырымоніі ўзнагароджання рэжысёра медалём ПНР за фільм "Паланез Агінскага".

сур'ёзныя выпрабаванні на сталасць". Голуб лічыў сваім шчасцем тое, што працаваў для найбольш чулага і ўдзячнага гледача — дзятвы.

Неўзабаве Леў Уладзіміравіч з'ехаў з Беларусі. Праект новай карціны (пра подзвіг піянера Марата Казея), які яны рыхтавалі з К.Губарэвічам, ажыццявіць было немагчыма. Новыя кіраўнікі кінавытворчасці казалі яму: хопіць ужо здымаць пра вайну, трэба распрацоўваць іншыя тэмы. Голуб згадваў гэтыя словы з затоенай крыўдай, калі выпадала сустракаць яго ў Цэнтральным доме кіно. У Маскве, з дачкой і ўнучкамі, Леў Уладзіміравіч пражыў да восені 1994 г. Саюз кінематаграфістаў наладзіў сціплае віншаванне з нагоды 90-годдзя рэжысёра. Да самага скону ён марыў вярнуцца на "Беларусьфільм", але кінастудыя, відаць, ужо не мела патрэбы ў паслугах ветэрана, які ў свой час праславіў яе.

Мінае час, сыходзяць творцы, прыходзяць новыя, а вечнае толькі мастацтва. І фільмы Голуба ў ім.

М



"Маленькі сяржант". У галоўнай ролі Віця Клімянкоў.

Юрась Барысевіч

ВЯЛІКІ ВЫБУХ СЛОВА

У адрозненне ад жывёлаў, чалавек не мае адмысловых органаў для камунікацыі з суродзічамі. Рука не была створаная для пісьма, і рот не быў створаны для маўлення. Гэта, напэўна, справа будучыні — вырасціць у чалавечым целе нейкі орган, які дазваляў бы размаўляць нават нямым і немаўлятам. Але менавіта адсутнасць натуральнага органа камунікацыі прымусіла чалавека вынаходзіць разнастайныя спосабы зносінаў з супляменнікамі — акустычныя, графічныя, электронныя, і канца гэтаму пошуку паразумення не відаць.

Ад іншых біялагічных відаў чалавецтва адрознівае тое, што яно не мае агульнай мовы: кожны народ і некаторыя асобныя людзі (мастакі, навукоўцы, шыфравальнікі, вар'яты і г.д.) ствараюць уласныя знакавыя сістэмы, што і дазваляе бясконца абнаўляць і развіваць цывілізацыю. Апрача словаў, мімікі і жэстаў, чалавек можа скарыстоўваць у якасці сігнальных сродкаў любыя гукі, на якія здольнае цела. Напрыклад, пігмеі Цэнтральнай Афрыкі перадаюць навіны з дапамогай своеасаблівага манатоннага шэпту. Папуасы Новай Гвінеі будуюць на горных вяршынях "рэтранслятарныя станцыі", праз якія ад гары да гары перадаюцца галасавыя сігналы (еўрапейцам яны нагадваюць гарачае дыханне сабачай зграі). Індзейцы племя крык карысталіся ў якасці сігналаў рознымі гукамі кашлю.

Радыус чалавечага голасу параўнальна невялікі, і гэта сталася прычынай вынаходства музычных інструментаў (а потым і радыё), якія мусілі ўзмацніць або падмяніць голас. Заходнеафрыканскія банту прыдумалі для перадачы паведамленняў складаную сістэму дудак. Многія народы скарыстоўвалі для трансляцыі сігналаў ракавіны малюскаў і рогі жывёлаў. Тэлеграфаваць патрэбную вестку нашым продкам памагалі таксама тамтамы, кастры на вяршынях пагоркаў, сонечныя "зайчыкі", пункцірныя слупы дыму або пылу.

Найбольш дасканалы спосаб перадачы зрокавых знакаў — гэта малюнкавае пісьмо. Усе графічныя віды пісьма — іерогліфы, руны і літары — паходзяць ад піктаграмаў. Ад іх жа паходзяць коміксы, мультфільмы і камп'ютэрныя гульні. Менавіта з дапамогай малюнкаў старажытныя людзі занатоўвалі "рэпартажы" пра свае прыгоды, дамовы паміж плямёнамі, легенды і магічныя формулы. Піктаграмамі запісаны вядомы эпас племя дэлавараў "Валам олум". Белыя місіянеры ў Мексіцы скарыстоўвалі для пашырэння хрыстовай веры катэхізіс, перапісаны малюнкамі. Вядома, што піктаграфіяй захапляўся Ленін: у Цэнтральным партыйным архіве пры ЦК КПСС захоўваўся піктаграфічны ліст правадыра бальшавікоў, напісаны на бяросце. Найбольш распаўсюджаная версія ягонай расшыфроўкі такая: шасцёра сяброў прагаладаліся пасля гульні ў паляванне на мядзведзя і просяць чорнабародага чалавека вярнуцца ў дом ля става і пакарміць іх.

Сучасная эксперыментальная літаратура з яе напаўабстрактнымі перформансамі і маляванымі тэкстамі мае нашмат больш глыбокія карані, чым літаратура рэалістычная, гісторыя якой вымяраецца некалькімі стагоддзямі. Дый першыя мастакі, якія малявалі на сценах пячораў і костках, былі абстракцыяністамі: выявы жывёлаў з'явіліся значна пазней. Дарэчы, калі самім жывёлам — малпам ці сланам — даюць пэндзлі і фарбы, яны таксама малююць не партрэты знаёмых, а нешта такое ж загадкавае, як іерогліфы, якімі пішуць вецер і дождж.

На працягу амаль усёй гісторыі валоданне пісьменнасцю было шчыльна знітаванае з магічнымі ці рэлігійнымі практыкамі. Невыпадкова слова "Біблія" ў перакладзе азначае проста "кніга", а "Каран" — "чытанне". Як і ў сучасных шыфравальных і мастацкіх сістэмах, пісьмо служыла не для адкрыцця, а для закрыцця святарных таемных ведаў ад чужынцаў і прафанаў. Стаўленне да ўсялякага пісьмовага тэксту як да скарбу, а да ўмення чытаць і пісаць — як да магічнага мастацтва доўжылася ажно да вынаходства кнігадрукавання і нават даўжэй — да абвяшчэння свабоды слова і агульнай альфабетызацыі насельніцтва.

Сёння, на новым вітку гісторыі, пісьмо страчвае цэнтральнае месца ў камунікацыйным каркасе грамадства на карысць экраннай выявы (тэлебачанне, Інтэрнет) і вуснага маўлення (праз тэлефон і радыё). Пісьмо пакрысе вызваляецца ад сваіх трывіяльных камунікатыўных задач і зноў яднаецца з мастацтвам (якое, са свайго боку, вызваляецца ад рэалізму і псіхалагізму) у эзатэрычных авангардных практыках. Літаратар ці мастак (у авангардыстаў гэта адно і тое ж) зноў ператвараецца ў жраца, які мусіць тлумачыць недасведчанай публіцы, што такое ён напісаў, бо сама яна прачытаць гэтыя мудрагелістыя тэксты не ў стане.

Разбураць словы, каб вызваліць для самастойнага жыцця літары або фанемы, пачалі яшчэ дадаісты і футурысты. "Папа" сюррэалізму Андрэ Брэтон заклікаў да вызвалення саміх словаў ад утылітарнасці іхняга ўжывання (далей за іншых сюррэалістаў у гэтым напрамку пайшоў Антанен Арто). Авангардная літаратура імкнецца да сінтэзу слова і жэста, літары і рысы, прыгожага пісьменства і выяўленчага мастацтва. Ужо сталі класікай "каліграмы" Гіёма Апалінэра, "канкрэтная паэзія" нямецкіх авангардыстаў, "відэомы" Андрэя Вазнясенскага, "яйкаквадраты" Алеся Разанава і Віктара Маркаўца, "рысасловы" Людкі Сільновай. Эксперыментальны рух Бум-Бам-Літ узбагаціў беларускую літаратуру серыяй "друкапісаў" — самаробных кніжак-маляванак, тэкстамі на нязвыклых матэрыялах (таблетках, гарчычніках, булках, баксёрскіх рукавіцах, грашовых купюрах, гульняльных картах, спінах, шортах, лямпачках і г.д.), а таксама "антыкнігай", складзенай з выцягнутых з рэдакцыйнай сметніцы перакрэсленых старонак розных тэкстаў, якім не пашчасціла трапіць у той ці іншы надрукаваны твор.

Найбліжэйшы ў гэтым плане нашым авангардыстам эстэтычны рух — французскі летрызм. Пачынальнік "гіперграфічнай прозы" ("метапрозы", "звыш-пісьма") Ісідор Ізу ў 1950 г. апублікаваў "Эсэ пра вызначэнне, эвалюцыю і татальны пераварот прозы і рамана", дзе прапанаваў замяніць вычарпаныя сродкі еўрапейскай літаратуры новымі або добра забытымі сістэмамі пісьма: піктаграмамі, ідэаграмамі, сцягамі, рэбусамі, крыжаванкамі, стэнаграфічнымі значкамі, шыфрамі і г.д. Летрысты, напрыклад, замяняюць некаторыя словы ў фразе малюнкамі (піктапроза), складаюць тэкставыя калажы (клеяпроза), скарыстоўваюць шрыфты розных колераў (колерапроза), ствараюць трохмерныя тэксты (рэльефы, скульптуры, архітэктура), здымаюць фільмы, дзе кадры адпавядаюць літарам, словам ці фразам (кінапроза). Тэкст можа мець электрычныя якасці (электрараман), розныя пахі (парфумараман), хаваць у сабе разнастайныя рэчы або насякомых і жывёлаў (заапроза). Празрыстыя старонкі, сімпатычныя чарнілы, шматслойны (геалагічны) друк. Кожны летрыст стварае свае сістэмы пісьма. Літары ў гэтых тэкстах часта настолькі маленькія, настолькі вялікія або настолькі перакручаныя, што прачытаць іх звычайным зрокам немагчыма. Часам такія старонкі чаргуюцца са звычайнымі — каб непадрыхтаваны чытач мог хоць нешта зразумець. У некаторых выпадках пачуццёвыя органы чытача мусяць падмяняць адзін аднаго: напрыклад, ілюстрацыі трэба ўспрымаць не на зрок, а на пах, або з дапамогай вока слухаць музычны твор, зашыфраваны ў літарах.

Выдатны паэт-футурыст Велімір Хлебнікаў меркаваў, што для абмену думкамі жыхары будучыні збудуюць па ўсёй зямлі своеасаблівыя "ценякнігі" — высачэзныя белыя сцены, на якія

будуць праектавацца "ценяпісьмёны": загады кіраўніцтва, прыватныя абвесткі, вершы, некралогі, "Навінкі Зямнога Шара". У туманнае надвор'е навіны мусяць друкавацца на аблоках (дарэчы, Кандрат Крапіва ў футуралагічнай паэме "Хвядос — чырвоны нос" выказвае блізкую думку: кінахроніка будзе праектавацца ў вечаровы час проста на аблокі). Аднак асноўным сродкам камунікацыі ў будучыні, паводле прагнозу Хлебнікава, станецца радыё, якое навучыцца трансляваць не толькі голас і музыку, але і пазаакустычныя — напрыклад, зрокавыя або смакавыя — адчуванні: "Людзі будуць піць ваду, але ім падасца, што перад імі віно. Просты і сытны абед будзе здавацца раскошлівым баляваннем. Нават пахі скарацца волі Радыё: глыбокай зімой мядовы пах ліпы, змяшаны з пахам снегу, будзе сапраўдным падарункам краіне... Радыё будучыні здолее выступіць і ў якасці ўрача, што лечыць без лекаў. Вядома, што некаторыя гукі, як "ля" і "сі", уздымаюць мускульную здольнасць, часам у шэсцьдзесят чатыры разы згушчаюць яе на пэўны прамежак часу. І ў дні абвастрэння працы, жніва, пабудовы вялікіх гмахаў гэтыя гукі будуць рассылацца Радыё па ўсёй краіне і шматкроць уздымаць яе сілу".

Пэўныя здольнасці да тэлепатыі маюць не толькі людзі, але і жывёлы, і нават расліны. Асабліва таленавітыя ў гэтым плане смаўжы. Нямецкі інжынер Гуга Цайман сцвярджае, што іх можна скарыстоўваць у якасці бяздротавага тэлеграфа: смаўжы, якіх аднойчы разам ударылі электрычным токам, усталёўваюць паміж сабой сакрэтны канал сувязі. Калі іх разлучыць і зноў паказытаць токам аднаго з іх, другі ў іншым памяшканні таксама адрэагуе на ўдар.

Французскія літаратары Алікс і Бено перавялі гэты эксперымент у план вербальнай камунікацыі. Яны назбіралі два "алфавіты" смаўжоў, у кожным па столькі жывёлін, колькі літараў у французскім алфавіце. Кожная пара (напрыклад, адпаведная літары А) з дапамогай электрычнасці навучылася капіраваць у паводзінах адзін аднаго. Потым смаўжоў падзялілі: адна партыя засталася ў Парыжы, а другую адвезлі ў Нью-Йорк. Калі трэба было адправіць нейкае паведамленне з Францыі ў Амерыку, дастаткова было дакрануцца электродам да смаўжоў, адпаведных патрэбным літарам. На другім беразе Атлантыкі на гэтае электрычнае раздражненне імгненна рэагавалі толькі напарнікі патрывожаных слімакоў, астатнія ж захоўвалі свой звычайны спакой. Заставалася толькі складаць з "прасмоўжаных" за акіянам літараў словы, а са словаў — сказы. Такім чынам, з дапамогай чалавека жывёлы могуць абменьвацца не толькі сігналамі, але і знакамі, хай сабе і на чужой, незразумелай мове (у нашым выпадку — французскай).

Жывёлы не разумнейшыя за нас, але гэта значыць, што і не дурнейшыя.

Як і ў людзей, камунікацыя ў жывёлаў адбываецца праз узоры на скуры, жэсты, акустычныя сігналы. Напрыклад, сабакі маюць каля 30 розных "словаў": скавытанне, гаўканне, віск разнастайных адценняў і тэмбраў. Воўк можа падаваць каля 20 гукаў, што выяўляюць розныя эмоцыі, певень — 15, гусь — 23. Паўднёваамерыканская птушка карыяма ведае ажно 170 фанемаў. Людзі не звяртаюць увагі на зменлівыя інтанацыі крылатага маўлення машкары, але сама яна прыслухоўваецца да яго вельмі ўважліва. Мухі, якія імітуюць сваёй афарбоўкай пчолаў ці восаў, пераймаюць таксама і іхняе гудзенне, бо інакш ім не схавацца ад ворагаў. Камары маюць некалькі розных тонаў піску, адпаведных розным хуткасцям палёту, але таксама і розным сігналам: "трывога", "запрашэнне да рамантычнага спаткання", "агульны сход" і г. д. Цікава, што першым расшыфраваў гукавую камунікацыю камароў вынаходнік кулямёта Хайрэм Максім. Маўленне жывёлаў аднаго віду, што жывуць у розных рэгіёнах, крыху адрозніваецца. Гэта яшчэ не розныя мовы, але розныя дыялекты.

Усе жывыя істоты маюць эндакрынныя залозы, што выпрацоўваюць рэчывы-рэгулятары (гармоны) для камунікацыі паміж рознымі органамі цела. Апрача таго, многія віды жывёлаў маюць экзакрынную (знешнюю) сістэму залозаў, якія вытвараюць вонкавыя гармоны-ферамоны для кіравання сацыяльнымі працэсамі ў агульным арганізме — статку, мурашніку і г. д. Калі мы размаўляем, то абменьваемся гукамі і жэстамі, а мурашы абменьваюцца пахамі рэчываў з розных залозаў. Літаральна ўсё жыццё мурашніка кіруецца мовай пахаў, якія заклікаюць "грамадзянаў" даглядаць за дзятвой, карміць начальства, бараніць дзяржаву ад варожага нашэсця. Мова пахаў у мурашоў мае нават свой сінтаксіс: спалучэнне розных ферамонаў азначае іншую інфармацыю, чым кожны з іх паасобку. Частата паўтору пахавых сігналаў або іхняя інтэнсіўнасць таксама змяняюць сэнс інфармацыі. Напрыклад, калі ў мурашніку будзе адчувацца лішак ферамону, якім яго жыхары звычайна пазначаюць свае дарогі ў зарасцях травы, то ўсё насельніцтва разам з маткай павылазіць вонкі. Вялікая доза "дарожнага" паху, відаць, азначае сігнал да перасялення на новую тэрыторыю.

Многія "грамадскія" казюркі — пчолы, тэрміты, мурашы — скарыстоўваюць у якасці паперы для пісьма ежу. Усе жыхары тэрмітніка — лічынкі, рабочыя, жаўнеры, самец і самка — уяўляюць сабой, так бы мовіць, агульны кішэчнік. Усялякі, нават найменшы драбок ежы ніколі не ператраўляецца адным тэрмітам. У выглядзе адрыжкі, поту на чэраве ці іншых экскрэментаў ежа перадаецца, нібы эстафета, ад аднаго тэрміта да іншага сотні разоў. А разам з ёю перадаюцца хімічныя рэчывы, якія арганізуюць увесь лад сацыяльнага жыцця тэрмітніка. Ферамоны выхоўваюць казюрак: прымушаюць адных тэрмітаў пасля лінькі заставацца рабочымі, а другіх — ператварацца ў жаўнераў або самцоў і самак. Пчолы перадаюць адна адной пот з жывата маткі і гэтак даведваюцца пра яе патрэбы і стан здароўя.

Людзі і жывёлы здольныя адрозніваць нашмат — у дзесяткі разоў — больш пахаў і смакаў, чым яны маюць клетак-рэцэптараў у роце і носе. За кожны канкрэтны пах адказвае не канкрэтны рэцэптар, а іх камбінацыя. Клеткі носа спрацоўваюць у розных спалучэннях для кожнага водару. Мы маем у носе свайго кшталту алфавіт: рэцэптары скарыстоўваюцца для вызначэння розных пахаў, як літары скарыстоўваюцца для складання розных словаў на пісьме. Пахі не проста ўспрымаюцца носам, а менавіта чытаюцца.

Асноўны і вельмі эфектыўны канал перадачы абстрактнай інфармацыі паміж жывёламі (часткова і паміж людзьмі) — генетычны. Усе мы атрымліваем у спадчыну інстынкты — досвед жыцця папярэдніх пакаленняў. Генная інжынерыя дазволіць рэгуляваць пры патрэбе не толькі фізічныя абрысы жывых істотаў, але і спрадвечныя інстынкты.

Пакуль што навука не ведае ўсіх генаў, паводле якіх будуецца чалавечы арганізм і лад жыцця, аднак у 1998 г. ужо быў расшыфраваны геном першай шматклеткавай істоты — пляскатага чарвяка Сі Элеганс. Запісаны камбінацыямі з чатырох літараў адпаведна назвам нуклеатыдаў, з якіх складаюцца гены ўсіх зямных арганізмаў, геном пляскатага чарвяка займае аб'ём у 25 разоў большы за раман "Вайна і мір". Генетыкі імкнуцца прачытаць нашае цела як кнігу, але апублікаваць яе змогуць хіба што ў электроннай версіі з прычыны яе неабсяжнага аб'ёму. Геном чалавечага арганізма мусіць складацца з 3 мільярдаў літараў у абрэвіятурах — з іх атрымалася б кніга на сотні тамоў.

"Няма нічога па-за тэкстам" (Жак Дэрыда). Валянцін Акудовіч у "Архіпелагу Беларусь" параўноўвае беларускую нацыю з бібліятэкай (наборам тэкстаў). А хімікі нават увесь рэчавы свет разглядаюць як тэкст, які можна перапісаць нейкай сотняў літараў (паводле элементаў табліцы Мендзялеева). Найвялікшая таямніца быцця — хто, каму і пра што піша нашымі генамі, хімічнымі элементамі, наборам элементарных часцінак квантавай фізікі.

"Выбух камунікацыі" пачаўся не з вынаходства пісьменнасці або ўтаймавання электрычнасці, а на 13 млрд. гадоў раней — з Вялікага Выбуху, у якім нарадзіўся сусвет.

"У пачатку было Слова"... Рэха чутнае да гэтага часу.

Вядомы маскоўскі авангардыст Алег Кулік рэкламуе сябе як новага Ісуса Хрыста — ахвярнага Збаўцу, пасланага нябёсамі ўжо не людзям, а нашым братам — жывёлам. Падчас перформансу "Сабака Паўлава" голы мастак быў сімвалічна ўкрыжаваны на машыне — лабараторным абсталяванні акадэміка Паўлава, на якім калісьці былі закатаваныя сотні сабакаў. Кулік распрацоўвае тэорыю г. зв. зоафрэніі, спрабуе стварыць свайго кшталту Найноўшы Запавет, сутнасць якога — абуджэнне ў людзях першабытнай жывёльнай вітальнасці. Чалавек вылучыўся з жывёльнага царства не так ужо і даўно, і многія прыкметы кажуць, што не назаўжды. У іншым перформансе Кулік пераўвасобіўся ў ланцуговага сабаку і перакусаў наведнікаў стакгольмскай выставы "Інтэрпол". У кожным з нас, сапраўды, спіць жывёліна, але, спадзяюся, і ў кожнай жывёліне спіць чалавек ці нейкая іншая разумная істота.

З гледзішча антычнага і сярэднявечнага чалавека ўвесь свет быў тэкстам, які піша Бог (ці некалькі багоў). Сучасны мастак таксама бачыць матэрыяльны свет як тэкст, але прэтэндуе на тое, каб самому быць ягоным аўтарам (ці, прынамсі, сааўтарам). Камунікацыйныя тэхналогіі развіваюцца такім чынам, каб даць магчымасць кожнаму чалавеку адчуць сябе творцам. Калісьці кожны будзе выбіраць сабе свет для жыцця, як цяпер выбірае вопратку і мэблю ў краме.

"На экране тэлевізара Мірскі замак, Эйфелева вежа і піраміда Хеопса знаходзяцца на адной адлегласці ад гледача. А гэта азначае, што знікае ці становіцца амаль незаўважнай розніца паміж роднай і чужой культурамі" (Акудовіч). У адкрытым грамадстве чалавек вызваляецца ад абавязку рэтрансляваць у будучыню культуру сваіх кроўных продкаў. Вынаходства кнігадрукавання ў свой час стварыла ўмовы для нацыяналізацыі культуры; тэлебачанне і камп'ютэр падрыхтавалі яе прыватызацыю. Чалавек атрымлівае з экрана "канструктар" з ідэяў і звычаяў усіх эпох і народаў, з якіх ён мусіць сам скласці карціну свету, у якім будзе жыць. Мы настолькі прызвычаіліся пераключаць каналы дома, што і на вуліцы часам з'яўляецца жаданне пераключыць навакольную рэчаіснасць на больш цікавую праграму. Кожны атабарыцца ў сваім прыватным светаглядзе, злучаным з усімі астатнімі праз камунікацыйныя пупавіны — тэлевізійную, тэлефонную і г. д. — у глабальную інфармацыйную сетку. Звонку, напэўна, ужо падаецца, што планета пакрываецца інфармацыйнымі магістралямі нібыта цвіллю. Больш верагодна, што гэта кокан, у якім выспявае чалавек-сусвет.

З тэлевізійнай рэкламы мы ведаем чалавекападобны пральны парашок "OMO intelligent", інгрэдыенты якога распазнаюць тып забруджання тканіны. Існуюць шматфункцыянальныя лекі. Можна ўявіць сабе універсальны прадукт харчавання. А мэтай навукова-тэхнічнай рэвалюцыі з'яўляецца стварэнне універсальнага чалавека, які будзе без вялікіх цяжкасцяў мяняць прафесію, грамадзянства, мову, пол, узрост, а можа, нават і прыналежнасць да пэўнага біялагічнага віду. Чалавек пакіне гвалтоўна прыстасоўваць да сваіх патрэбаў прыроду і грамадства, бо навучыцца сам ідэальна прыстасоўвацца да іх. Магчыма, гэта і будзе для яго канцом гісторыі і пачаткам вечнасці (у якой ён, дарэчы, і жыў у дагістарычны час).

Чалавечы мозг мае 10 млрд. нейронаў, кожны з якіх можна лёгка змадэляваць на камп'ютэры. На думку амерыканскага фізіка Аляксандра Балонкіна, калі мы праз некалькі дзесяцігоддзяў зможам змадэляваць працу адразу ўсіх нейронаў, чалавек як асоба зробіцца неўміручым. Ён будзе існаваць у новым, электронным целе камп'ютэрнага чыпа. Электронны чалавек будзе мець шмат перавагаў перад звычайнымі людзьмі: зможа падарожнічаць у космасе, па дне акіяна, у Арктыцы і г. д., а найперш — у камп'ютэрных сетках, як герой фільма "Касільшчык газонаў". Ён будзе мець неабмежаваныя магчымасці ў навучанні і мысленні. На маю думку, жыццё ў віртуальнай рэальнасці будзе не лепшым і не горшым за фізічнае. Прынамсі, маніпуляваць чалавечай свядомасцю можна з аднолькавым поспехам і там, і тут. Галоўная перавага (або загана) кіберпрасторы — тое, што там усё адбываецца хутчэй і можа бясконца паўтарацца.

Каб уваскрэсіць чалавека тэхнічнымі сродкамі, недастаткова кланіраваць (разам з іншымі органамі) ягоны мозг. Сам па сабе мозг — гэта tabula rasa. Трэба скапіраваць свядомасць чалавека, ягонае "я" — памяць, звычкі, выпадковыя ўражанні і нават сны. Калі здымаць копію чалавечага "я" ў нейкі канкрэтны момант (напрыклад, перад смерцю) — захаваецца толькі вельмі тонкі слой думак і адчуванняў, вельмі кароткі фрагмент псіхічнага жыцця ў пэўным узросце, а трэба запісаць усё, што чалавек бачыў, згадваў, уяўляў сабе і прадчуваў. Увесь гэты велізарны масіў інфармацыі можна потым адрэдагаваць у тым ці іншым стылі, але найлепш было б навучыцца капіраваць яго цалкам. Напрыклад, паводле тэхналогіі "чорнай скрыні", якой абсталяваны кожны самалёт: трэба яшчэ ў маленстве імплантаваць у мозг мікрапрацэсар, які збіраў бы ўсю інфармацыю пра жыццё гаспадара, рэгістраваў бы ўсе траекторыі ягоных думак і адчуванняў. Зразумела, час ад часу гэтыя "скрыні" давядзецца мяняць, бо скласці ўсе ўчынкі і мары чалавека ў адну будзе немагчыма. Яшчэ лепш падлучыць да мозга больш простае прыстасаванне з антэнай, каб інфармацыя назапашвалася звонку цела — у хатнім камп'ютэры або на спадарожніку.

З'явяцца і новыя формы жыцця: эфірная, электрамагнітная, оптавалаконная і г. д. Па правадах і радыёхвалях будуць перадавацца не толькі словы, але і самі людзі. Зноў актуальнай станецца перасцярога Францішка Багушэвіча: "Не пакідайце жывога эфіру, каб не ўмёрлі!"

Больш перспектыўнымі мне ўяўляюцца эксперыменты ў галіне фізіялогіі мастацтва, а не пошукі для яго нейкай чарговай новай мовы. Многія мастакі і літаратары скардзяцца, што вельмі шмат губляецца на доўгім шляху ад вока праз руку да пяра, шкадуюць, што нельга пісаць проста вачыма. Спадзяюся, новыя тэхналогіі жыцця памогуць вырашыць гэтую праблему, і на электронны носьбіт у галаве будуць імгненна запісвацца для далейшай раздрукоўкі не толькі тыя вобразы, якія чалавек бачыць, чуе, прагаворвае — узятыя з вонкавай рэчаіснасці, але і тыя, што ён уяўляе сабе.

Колькасць жывых моваў і дыялектаў на планеце паступова скарачаецца пад ціскам некалькіх найбуйнейшых — найлепш распрацаваных і камерцыйна найбольш канкурэнтаздольных. Можа нават падацца, што ў рэшце рэшт на Зямлі застанецца адна агульначалавечая мова (англійская, эсперанта ці нейкая новая). Хутчэй за ўсё гэтага не будзе: працэсы агульнай уніфікацыі і стандартызацыі характэрныя пераважна для індустрыяльнай (канвеернай) эпохі, якую некаторыя народы ўжо пераадолелі або ўвогуле абмінулі. Камп'ютэры ды іншыя разумныя машыны (а ўрэшце — камп'ютэрызацыя самога чалавечага цела: органаў зроку, мыслення, маўлення і г. д.) павінны вызваліць нас ад патрэбы быць інтэлектуальнымі і фізічнымі копіямі іншых людзей. Імплантаваны ў акуляры або непасрэдна ў цела мікрапрацэсар будзе сінхронна перакладаць пачутыя ці прачытаныя думкі з "вялікай" мовы на тую ці іншую мясцовую. І тады нацыянальныя мовы пакінуць паміраць. Больш за тое, адродзяцца многія з тых, што ўжо даўно выйшлі з ужытку. Развіццю нацыянальных моваў будуць пагражаць не столькі інтэрнацыянальныя, колькі індывідуальныя: кожны зможа стварыць уласную мову з фрагментаў некалькіх афіцыйных або з невядомых нікому іншаму словаў.

Сусветныя камунікацыі ўжо існуюць, а вось сусветную культуру ўявіць сабе пакуль цяжка. Напрыклад, ёсць англамоўная літаратура, рускамоўная і г. д., але сусветнай літаратуры няма. Пераклады толькі часткова вырашаюць праблему паразумення паміж народамі або пакаленнямі. Сусветная культура з'явіцца тады, калі высокія тэхналогіі дазволяць нам дакладна разумець іншамоўныя тэксты і жэсты. Гэта значыць, калі кожны чалавек па аб'ёму памяці і смеласці ўяўлення будзе роўны ўсяму чалавецтву. Дый жывёльнаму царству таксама.

Усе нашыя словы і жэсты (нават непрыстойныя), пахавая камунікацыя мурашоў, грукат рэчаў — гэта рэха таго першага Слова, з якога, паводле Евангелля ад Яна, усё і пачалося. Пры канцы свету ўсе мовы і падзеі зноў зліюцца ў адно вынікова слова, але не тое, што стварыла нас. Кожны наступны сусвет гучыць па-свойму, але, здараецца, і паўтарае адзін з папярэдніх, як словы ў тэксце. Суцяшае тое, што не толькі мы жывём у адным нейчым кароткім слове, але і ў кожным нашым слове месціцца цэлы сусвет.

М

Людміла Грамыка

ПРЫСТАЎНОЕ КРЭСЛА ДЛЯ ПРЭСЫ

За мяжой уяўлення

Сёлета "Маладзечанская сакавіца" праходзіла шосты раз. Яна выявіла больш нявырашаных праблем, чым новых мастацкіх дасягненняў... (Ды толькі ці варта зноў разважаць пра гэта? Тым больш, што з праблемамі ўсё роўна атрымліваецца, як у рэкламе мыйнага сродку: "сыплеш яго, сыплеш...")

На гэты раз фестываль здзівіў сваёй інертнасцю. Здаецца, што ён усё больш трапляе ва ўласныя "ідэйна-арганізаваныя" тупікі.

Ніхто не імкнецца хоць штосьці змяніць у ім. Схапілі, што засталося "неразабраным" пасля вялікага фестывальнага сезона, і наладзілі "Маладзечанскую сакавіцу". Нават не паспрабавалі знайсці яшчэ некалькі цікавых спектакляў — у Мінску ці за ягонымі межамі. Хоць знайсці іх было зусім не цяжка.

Фестываль адкрывалі ў Вілейцы "Улюбёнцамі лёсу". Прэм'ера гэтага спектакля адбылася яшчэ ў 1997 годзе, і таму ён амаль ні для кога з удзельнікаў не стаў мастацкай навіной. Наступным днём у Маладзечне паказалі "Апошнюю пастараль" і "Інтымны тэатр Еўсцігнея Міровіча". Атрымліваецца, што палова фестывальнай праграмы проста прадубліравала фестываль нацыянальнай драматургіі, які адбыўся ў Бабруйску ў лістападзе. Асабіста я такую акалічнасць ніяк растлумачыць не магу. Мусіць жа быць хоць нейкі гонар мундзіра!

Зрэшты, у кулуарах казалі, што адказныя таварышы вельмі раілі мясцовым чыноўнікам сёлета фестываль не праводзіць. Але тутэйшыя вырашылі фестывальную традыцыю ўмацоўваць. Вось толькі зрабілі гэта дастаткова фармальна.











← На стар. 10:

"Маладзечанская сакавіца-99". Адкрыццё фестывалю.

Акцёры Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі М.Камінскі і Л.Сідаркевіч.

"Апошняя пастараль" паводле А.Адамовіча. Л.Сідаркевіч (Яна). Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі.

Рэжысёр Д.Саладуха.

"Мёртвыя душы" паводле М.Гогаля. Сцэна са спектакля. Мінскі тэатр "Дзе-Я?".

"Пры зачыненых дзвярах" Ж.-П.Сартра. Т.Грасевіч (Эстэла), А.Рахмангулава (Інеса). Мінскі абласны драматычны тэатр (г. Маладзечна).

"Блудны муж і яго жонка Варвара" Г.Марчука. В.Петрачкова (Жэня), С.Жукоўская (Варвара). Беларускі тэатр імя Якуба Коласа.

"Мёртвыя душы" паводле М.Гогаля. Сцэна са спектакля. Мінскі тэатр "Дзе-Я?".







Уласна кажучы, корань зла — у падыходзе да фестывальнай праграмы. Як паставіцца: "Маладзечанская сакавіца" — апошняя або першая ў фестывальным сезоне? Павінны ж яе арганізатары мець хоць крышачку амбіцый! Тым больш, што час для правядзення сцэнічнага форуму абраны вельмі зручны. Напрыканцы года і на пачатку наступнага — прэм'еры праходзяць амаль ва ўсіх тэатрах. Тут бы маладзечанцам і захапіць што-небудзь новенькае, свежанькае, нерастыражаванае, спрэчнае і... Дый ці мала якое... Пакуль на прэм'еры не зляцеліся канкурэнты з Гомеля, Брэста, Гродна, Бабруйска... Няхай на іх запрошаныя здзіўлена паціскаюць плячыма, маўляў, мы ж усё гэта бачылі ў Маладзечне! Празмернае захапленне апрабаваным, правераным, ацэненым, па некалькі разоў "пракатаным" на іншых рэспубліканскіх фестывалях даволі загадкавае. Але кошт сумніцельнай стабільнасці заңадта высокі. На "Маладзечанскай сакавіцы" ўсё больш заарганізаванасці і абыякавасці. На фестывалі, 3/4 якога складаюць спектаклі сталічных тэатраў, усё больш адчувальны прысмак "рэгіянальнасці". Затое фестывальнае кола рухаецца па надзейна накатанай каляіне. Прагляд спектакляў. Выніковы "круглы стол", на якім магчымасць для свабоднага абмену думкамі практычна адсутнічае: усё больш "заказаныя" даклады. (Відавочна, што менавіта на "Сакавіцы" мэтазгодна праводзіць свабоднае абмеркаванне кожнага спектакля "на трупе" адразу пасля прагляду — у гэтым ёсць практычны сэнс.) Вылучэнне лепшых, калі прызы ўручаюцца ўсім, каму заўгодна. Хоць за што! Шэраг дыпламантаў заўсёды надзвычайна доўгі. Добрае або кепскае мастацтва было паказана гледачам — значэння не мае. Тут нікога не абыходзяць увагай! У выніку кожны ўзнагароджаны не за мастацтва абавязкова лічыць, што і ён нішто сабе, што-небудзь ды значыць. "Лаўрэат рэспубліканскага фестывалю" — з'явіцца ў якой-небудзь праграмцы. Гэткая беспрыкладная беспрынцыповасць трывала грунтуецца на нашай беднасці і сумнеўнай дабрыні.

Быць заснавальнікам і арганізатарам фестывалю — велізарная і няўдзячная праца. Ды толькі абыякавасць да вынікаў уласных намаганняў часам — за мяжой уяўлення.

У тэатральным вымярэнні

Пра спектаклі "Апошняя пастараль", "Улюбёнцы лёсу", "Інтымны тэатр Еўсцігнея Міровіча" мы падрабязна пісалі на старонках часопіса. "Сакавіца" не адкрыла ў іх нічога новага. Хіба што погляд многіх на тыя пастаноўкі зрабіўся больш пільным, больш патрабавальным. З захапленнем успрынятая ў Бабруйску

"Апошняя пастараль" — на "Сакавіцы" атрымала досыць заўваг ад крытыкаў. Некаторыя з запозненай наіўнасцю здзіўляліся тонкай псіхалагічнасці "Улюбёнцаў лёсу". Хтосьці пераконваў, што "Інтымны тэатр" варта ацэньваць па законах тэатра пака́зу, а не перажывання. Хоць у самім тэатры даўно і надзейна прыклеілі больш дакладнае найменне — капуснік.

Першы спектакль, якога бальшасць прысутных не бачыла, — "Мёртвыя душы" Мінскага тэатра "Дзе-Я?" — быў прадстаўлены толькі на трэці дзень. Тады нішто не прадвяшчала той трагічнай падзеі, якая дагнала ўдзельнікаў фестывалю ўжо ў Мінску, але адбылася на тэрыторыі Маладзечна. У гасцініцы ў сваім нумары памёр Мікалай Трухан.

Некалькі апошніх гадоў тэатр "Дзе-Я?" існаваў даволі адасоблена. Трупа на самай справе выжывала, і не беспаспяхова: тут прыдумлялі і здзяйснялі разнастайныя творчыя праекты. Здаецца, што ў тэатры стаміліся бясконца заманьваць усіх да сябе на спектаклі — у аддалены і нязручны раён Мінска. Але доўга і дружна жылі адной сям'ёй, захоўваючы і культывуючы асновы студыйнасці. Традыцыйна, згодна законам студыйных тэатраў, усе займаліся ўсім. Гэты калектыў на рэспубліканскі тэатральны фестываль быў запрошаны ўпершыню. І, вядома ж, ніхто і ўявіць не мог, што ён стане апошнім у жыцці лідэра тэатра "Дзе-Я?"...

Гэтак атрымалася, што паказаны варыянт "Мёртвых душ" адрозніваўся ад асноўнага, стацыянарнага. Захварэў выканаўца адной з галоўных роляў. Тыя, хто паспелі ўбачыць пастаноўку ў Мінску, сведчаць, што вымушаныя змены істотна адбіліся на яе канцэпцыі — не ў лепшы бок.

І ўсё ж спектакль, які давялося ўбачыць на ўласныя вочы, пераконвае, што Трухан да канца жыцця ўпэўнена і ўпарта пратоптваў уласную сцяжынку ў мастацтва. Ён паслядоўна распрацоўваў выпайдзеную ім тэатральную мадэль. Нікому не дазваляў збіваць сябе з тропу.



Ягоная адмыслова-агрэсіўная рэжысура існавала ва ўмоўных рэаліях, узнікала са знакаў, сімвалаў, з гульні прадметамі. Увасаблялася ў сканцэнтраваныя і выплюхнутыя пачуцці, у ёмістыя і выяўленыя думкі. У ягоных спектаклях хапала экспрэсіі. А сцэнічная мова была роднаснай мове паэтычнай. У паэзіі кожны вольны рабіць са словам усё што хоча. Але атрымлівацца — як можа. У меру таленту. Мера таленту ў спектаклях Трухана прысутнічала абавязкова. Таму інсцэнізацыя "Мёртвых душ" была з поспехам здзейсненая. Ключавым словам у вырашэнні спектакля стала гогалеўскае вызначэнне літаратурнага жанру твора — паэма.

"Мёртвыя душы" М.Трухана — гэта перакладзены на мову сцэнічнага дзеяння роздум сучаснага мастака пра народ, пра палітыку, пра начальнікаў, пра мастацтва... Пра тое, што нішто не напоўніць сэнсам наша жыццё, калі ў нас — "мёртвыя душы". Вельмі прыгожае колеравае вырашэнне спектакля, ягоная нечаканая, на-



"Дзень нараджэння Чылентана". ("Графская пломба" С.Мрожэка). А.Шагава (Каламбіна). Гомельскі абласны драматычны тэатр.

сычаная пунсовая, чорная, шэрая, жоўтая, ружовая, бардовая, карычневая гама. Уласна душы ва ўяўленні Трухана — матэрыяльныя субстанцыі. Іх можна пакласці ў чырвоны поліэтыленавы пакет і прадаць. Пратэст супраць гвалту над чалавечымі душамі ўзнікае ў спектаклі не раптоўна, падтрымлівaецца ягоным сэнсавым рухам. Шмат пра што хацеў нам расказаць Трухан. Думаю, у Маладзечне яго пачулі многія. Шкада, што гэта было ў апошні раз.

Не пабаюся быць банальнай і яшчэ раз паўтару, што работа з выдатнымі літаратурнымі творамі для рэжысёраў — заўсёды дабратворная. Шчыра кажучы, я не

"Пры зачыненых дзвярах" Ж.-П.Сартра. В.Багушэвіч (Гарсэн), Б.Донін (Калідорны). Мінскі абласны драматычны тэатр (г. Маладзечна).



"Дзень нараджэння Чылентана". ("Графская пломба" С.Мрожэка). С.Лагуценка (Арлекін). Гомельскі абласны драматычны тэатр.

ведаю, чым кіраваўся Тэатр імя Якуба Коласа, калі ўключаў у свой рэпертуар п'есу Г.Марчука "Варвара і яе блудны муж". Спектакль абрыньваецца на гледачоў каскадам пошлых прымавак і сітуацый, аглушае псеўданароднным пафасам, бянтэжыць недарэчнымі развагамі пра жыццё. Усё даводзіцца гледачу з зацятасцю неадукаванай бабкі, якая дагэтуль настальгіруе па двухгадзінных чэргах за туалетнай паперай. Не даюць людзям нармальна жыць праклятыя камерсанты ды замежныя камівяжоры, якія ўсё наша самароднае і самакаштоўнае скупляюць на карані. Ды яшчэ на нас, небараках, грошы зарабляюць! Але ж нашы самародныя і непараўнальныя ў гэтым спектаклі выглядаюць так, што самы раз задумацца над вядомай прымаўкай пра Дуньку і Еўропу. На сцэне — поўны набор безгустоўнай тэатральшчыны, шкоднай паводле сваёй скіраванасці. "Народу простаму падабаецца", — тлумачаць у тэатры. Гэта ж як трэба не любіць свой народ!

Пра ўсё гэта варта было б увогуле памаўчаць. Але колькасць падобных твораў, "квітнеючых" на акадэмічных падмостках, павялічваецца з неверагоднай хуткасцю!

Спектаклі "небездакорнай" мастацкай вартасці трапляюць у афішу "Маладзечанскай сакавіцы" не ўпершыню. Не ведаю толькі, якім чынам. Рызыка быць незразумелымі, выклікаць абурэнне тут больш чым верагодная. Бо гэта ж фестываль, і прафесійная аўдыторыя ў зале абавязковая. А яе прысуд — самы бязлітасны.

Апошні дзень "Сакавіцы" дазволіў з палёгкай перавесці дух. Прыемны сюрпрыз зрабілі гамяльчане спектаклем "Дзень нараджэння Чылентана". Яму і быў прысуджаны Гран-пры. Гомельскі драматычны тэатр здзіўляе нас не ўпершыню. Летась на гастролях у Мінску ён выклікаў

сапраўдны фурор сярод тэатралаў спектаклем "Дванаццатая ноч". На "Сакавіцы" "Днём нараджэння Чылентана" наладзіў проста іманіны душы. Факт добрага спектакля сам па сабе значыць шмат. Ды тут увогуле выпадак асаблівы. Ініцыятыва маладых акцёраў з Гомеля і рэжысёра з Мінска паставіць непадобны на іншыя, фактычна эксперыментальны спектакль была падтрымана кіраўніцтвам тэатра — В.Рагоўскай і У.Караткевічам. Мастацкі вынік атрымаўся больш важкі, чым звычайны поспех адной асобна ўзятай пастаноўкі. Па-першае, былі рэабілітаваны рэжысёрскія здольнасці Д.Саладухі, якога паспяхова зжывалі з Купалаўскага тэатра (а здольныя рэжысёры ў нас, як вядома, на вагу золата!). Па-другое, у Гомелі збіраецца яркая кампанія маладых акцёраў, здатных ствараць мастацкія падзеі. Яны вельмі няблага "адзначыліся" на гастролях у Мінску. І звязаныя з імі надзеі на цікавую творчасць зноў пацвердзілі ў спектаклі "Дзень нараджэння Чылентана". Прага поспеху, прафесійны азарт, абаянне маладосці, здольнасць імправізаваць захапляюць у іх рабоце. Сусветна знакаміты польскі драматург С.Мрожэк застаецца недасягальным і загадкавым для многіх рэжысёраў. Ставіць яго адважваюцца нямногія, і падыходы да п'ес штораз знаходзяць новыя. Адно бясспрэчна: талент, нібы магніт, заўсёды прыцягвае іншыя таленты. Стваральнікі спектакля "Дзень нараджэння Чылентана" па п'есе С.Мрожэка "Графская пломба" прапануюць гледачам свае правілы гульні з гэтай п'есай, сваю логіку імправізацыі: яна нечаканая, непрадказальная, ды, галоўнае, зразумелая. Стыхія імправізацыі падпарадкоўваецца выканаўцам. С.Лагуценка, А.Шагава, Ю.Марціновіч свабодна авалодваюць настроем залы, дамагаюцца ад гледачоў неабходнай рэакцыі. Прадметам гульні тут робіцца нават слова, якое падштурхоўвае персанажаў да пэўных учынкаў. Здаецца, акцёры прачыняюць прыроду тэатральнасці, дазваляюць гледачу атрымаць задавальненне ад рухомай і заўзятай атмасферы фантазіі, жарту і дзеяння.

Прыстойны спектакль паказаў тэатр з Маладзечна. І такім чынам фестываль паспяхова завяршыўся. "Пры зачыненых дзвярах" Ж.-П.Сартра паставілі яшчэ ў 1996 годзе, і не зусім зразумела, чаму толькі цяпер паказалі на "Маладзечанскай сакавіцы". Пастаноўшчык В.Растрыжэнкаў, мастак Я.Волкаў разам з акцёрамі А.Рахмангулавай, Т.Грасевіч, В.Багушэвічам і Б.Доніным прапануюць нам яшчэ раз задумацца над чысцінёй нашага зямнога існавання, над тым, што будзе з кожным, калі зямная смерць — толькі пачатак новага шляху, у якім кожны атрымае па справах сваіх. Пекла — гэта катаванне сумленнем, думкамі пра зробленую подласць. Гэта катаванне не скончыцца ніколі. Тэатр прапануе паклапаціцца пра ўласнае сумленне. Ды толькі не ў наступным, а ў гэтым жыцці.

Фота Г.Жынкова.

М

ФІЛАТАЎ

Валерый Філатаў у спектаклі "Радавыя".

Да гэтага часу памяць не пакідае адна з апошніх рэпетыцый "Радавых". Фінал спектакля. Загінуў Дугін... Недарэчна, ад сваёй зброі гіне Бушчец... Дзервяед — Філатаў рухаецца па сцэне... амаль шэптам вымаўляючы: "А я пайду... Я далажу... Яно трэба..." І раптам — няма. Радасны крык: "Пабе-е-еда-а!" Салют. Аглушаны, змучаны дашчэнту вайной беларускі мужык наўзрыд заплакаў... Неяк нязграбна, непрыгожа, ненатуральна. Ён плакаў усім целам... Голас Валерыя Раеўскага, які па ходу рэпетыцыі рабіў заўвагі, задрыжаў, сарваўся. Ён таксама заплакаў. У мяне перахапіла горла, сціснулася сэрца, а ў падсвядомасці нешта радасна крычала: "Ёсць! Спектакль будзе ўздзейнічаць... Не, не ўздзейнічаць, ён будзе біць! Балюча, трапна, і ўсіх"... Так і было...

Валерый Філатаў — артыст, які ніколі... ніколі, нават на самае кароткае імгненне не губляў біяпольнай сувязі з гледачом. Ён быў яго ўладаром. Глядач разам з ім, па яго волі разважаў, пакутаваў, смяяўся, плакаў. Выходзячы на сцэну, Філатаў імгненна усталёўваў гэтую сувязь і трымаў яе да канца спектакля. Ён мог маўчаць, калі гаварыў, і гаварыць моўчкі. Ён быў даволі незалежны і ад драматургічнага матэрыялу, і ад рэжысёрскіх канцэпцый пры тым, што адказна выконваў усе рэжысёрскія заданні і надзвычай паважліва ставіўся да тэксту п'есы. Аднак ён заўсёды іграў свой асабісты лёс героя, свой спектакль, сваю тэму. Праз сябе... Праз свае сэрца, нервы, праз свой інтэлект. Пасрэдныя спектаклі, у якіх быў заняты Філатаў, былі... Пасрэдных роляў у Філатава не было...

Філатаў — Майстра, Творца, Мастак, Артыст.

Быў...

Упакой, Госпадзі, яго душу.

Аляксей Дудараў.



АЛЕНА СІДАРАВА: "ЛЮБЛЮ ШЧЫРЫХ ЛЮДЗЕЙ..."





Актрыса Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы Алена Сідарава выхавана ў акцёрскай сям'і. Яе маці — заслужаная артыстка рэспублікі, бацька — народны артыст... Пасля заканчэння школы Алена паступіла ў тэатральна-мастацкі інстытут. Потым год працавала ў Брэсцкім абласным драматычным тэатры, была запрошана ў трупу Купалаўскага. На падмостках першай акадэмічнай сцэны Алена Сідарава стварыла яркія нешараговыя вобразы ў спектаклях "Верачка", "Радавыя", "Курыца", "Тутэйшыя", "Дон-Жуан вяртаецца з вайны", "Касцюмер", "Інтымны тэатр Еўсцігнея Міровіча" і іншых. З актрысай гутарыць наш карэспандэнт **Андрэй Ахметшын**.

Андрэй Ахметшын. Вы ўяўляеце, што ваш сын стане акцёрам, а ягоны творчы лёс будзе падобны на ваш?

Алена Сідарава. Бадай што — так. Хоць, вядома, у многіх акцёраў лёс больш шчаслівы, чым мой. Але ж перад вачыма прайшло і шмат іншых — трагічных, зламаных акцёрскіх жыццяў. Таму навошта гнявіць Бога? Колькі працую ў тэатры — атрымліваю ролі. Няхай яны не заўсёды вялікія. Але ж я сваю работу люблю, і гэта, відаць, самае важнае. Галоўнае, каб чалавек адчуваў, што займаецца сваёй справай, ад гэтага ўзнікае гармонія ў душы... Але, з іншага боку, жадаць сыну паўтарэння майго лёсу — значыць ведаць, што яго чакае даволі беднае існаванне. Як маці, я не магу пра гэта не думаць. Зрэшты, калі ягоны лёс — быць акцёрам, дык яму ўсё роўна давядзецца выбіраць паміж матэрыяльным дабрабытам і любімай работай.

А.А. Якое, на ваш погляд, значэнне маюць акцёрскія дынастыі? Ці ёсць у гэтай з'яве свае "плюсы" і "мінусы"?

А.С. Паміж мной і маімі бацькамі няма сур'ёзных супярэчнасцей. Мы размаўляем "на адной мове". Мяне разумеюць. Я вырасла ў тэатральным асяродку і з дзяцінства ведаю, што такое сцэна. Калі я паступала ў тэатральны інстытут, дык добра ўсведамляла, куды я іду, ведала ўсе недахопы і перавагі акцёрскай прафесіі. Гэта — "плюсы". А "мінусы"... Цяжка сказаць. Ніколі не ведала і не ведаю жыцця па-за тэатрам... Хіба толькі, калі гаворка ідзе пра сына... Шчыра кажучы, непакоюся, каб у ягоным жыцці не было пэўнай прадвызначанасці. Калі ад Бога ў яго іншы талент, не акцёрскі, яму будзе складана выйсці за межы сямейнай традыцыі. Хоць, ведаючы сваіх калег, іх сем'і, я не бачу адмоўных бакоў у прафесійнай пераемнасці. Як правіла, у таленавітых бацькоў вырастаюць адораныя дзеці. Выключэнні бываюць зрэдку. Звычайна дзеці паспяхова працягваюць справу, пачатую бацькамі.

А.А. Ваша амплуа трагікамічнай актрысы вызначылася адразу ці давялося доўга шукаць "уласны твар"?

А.С. Дарэчы, вы мне зрабілі камплімент. Люблю, калі мяне называюць актрысай трагікамічнага жанру. Магу расказаць, як я разумею прызначэнне тэатра ўвогуле. На маю думку, тэатр — гэта адзінае месца, дзе глядач можа рэальна адчуць жыццё іншага чалавека. Перад намі "жыўцом" разгортваюцца карціны чалавечага лёсу. Тэатральнае відовішча ўздзейнічае ад сэрца да сэрца. Я люблю такі тэатр, дзе хочацца і плакаць, і смяяцца. А калі трагічнае і камічнае сыходзяцца ў адным спектаклі, у адной ролі, дык гэта зусім цудоўна! Добра, калі акцёр прымушае гледача або плакаць, або смяяцца, калі ж і тое і другое разам — гэта нешта найвышэйшае. На жаль, на многіх спектаклях не ўбачыш ні таго, ні другога...

А.А. З першых крокаў працы ў Купалаўскім тэатры побач з вамі былі знаёмыя са студэнцкай пары акцёры: Аляксандр Лабуш, Алена Іваннікава, Аляксандр Гарцуеў, Зоя Белахвосцік ды іншыя. Акцёрскую кар'еру вы пачыналі разам, на агульным падмурку. Можа, асобна вам удалося б дасягнуць больш значных вышыняў?

А. С. Мне складана казаць пра тое, што магло б быць. На мой погляд, як ёсць, так і павінна быць. І потым я ніколі спецыяльна не імкнулася да нейкіх там "вышынь". Можа быць, гэта і кепска. У маім характары мала славалюбства. Магчыма, славалюбства — адмоўная якасць, але ж акцёру, як і любому чалавеку, неабходна да нечага імкнуцца. Ды толькі я чамусьці больш разлічваю на звычайны рух падзей. Мне вельмі радасна працаваць з таленавітымі людзьмі. Я ўсіх іх вельмі люблю, хоць характары ў маіх калег розныя і складаныя. Мы трымаемся адзін аднаго. Мы столькі перажылі разам, што нам нельга не быць блізкімі людзьмі.

А.А. Кожнаму акцёру надзвычай важна знайсці "свайго" рэжысёра. Можна сказаць, што вам у гэтым сэнсе пашчасціла?

А.С. Гэта, мабыць, самае балючае пытанне. Нават адказаць цяжка... Вядома, першае прозвішча, якое варта назваць, — гэта Пінігін. Работа з Мікалаем Пінігіным — заўжды радасць, свята. Але вялікіх роляў у яго я ніколі не мела. Хоць нават тое, што давялося сыграць, мне надзвычайна дарагое. З гэтым чалавекам заўсёды хочацца працаваць... Згадваю работу з французскім рэжысёрам Стэфані Лаік. Таксама нельга сказаць, каб роля ў яе спектаклі была вялікая. Дый спектакль атрымаўся дзіўны, не ўсе яго зразумелі і прынялі. Але з гледзішча прафесійнасці Стэфані Лаік — безумоўна таленавіты рэжысёр. Нягледзячы на моўны бар'ер, я разумела яе лепш, чым тых рэжысёраў, што гавораць па-тутэйшаму... Так, для акцёра пытанне, ці мае ён свайго рэжысёра, — самае сумнае. Зрэшты, невядома, што мяне чакае ў будучыні. Трэба спадзявацца і верыць, што "свой" рэжысёр мне яшчэ сустрэнецца.

А.А. Працуючы ў тэатры, акцёру даводзіцца спазнаваць уздзеянне самых розных поглядаў і перакананняў, філасофскіх і тэатральных кірункаў і школ. Адзін рэжысёр прымушае падпарадкоўвацца свайму светапогляду, другі — таксама свайму, але іншаму, трэці ўвогуле заклікае адмовіцца ад якіх бы там ні было канцэпцый. "Французская хваля" захліснула Купалаўскі тэатр некалькі гадоў таму. Стэфані Лаік, кіраўнік тэатра з Латарынгіі, паставіла на купалаўскай сцэне спектакль "Дон-Жуан вяртаецца з вайны". У газетах тады пісалі прыкладна наступнае: "Французскі Дон-Жуан" згвалціў "Паўлінку"". Той нечаканы прарыў "заходняга ветру" як-небудзь паўплываў на вас?

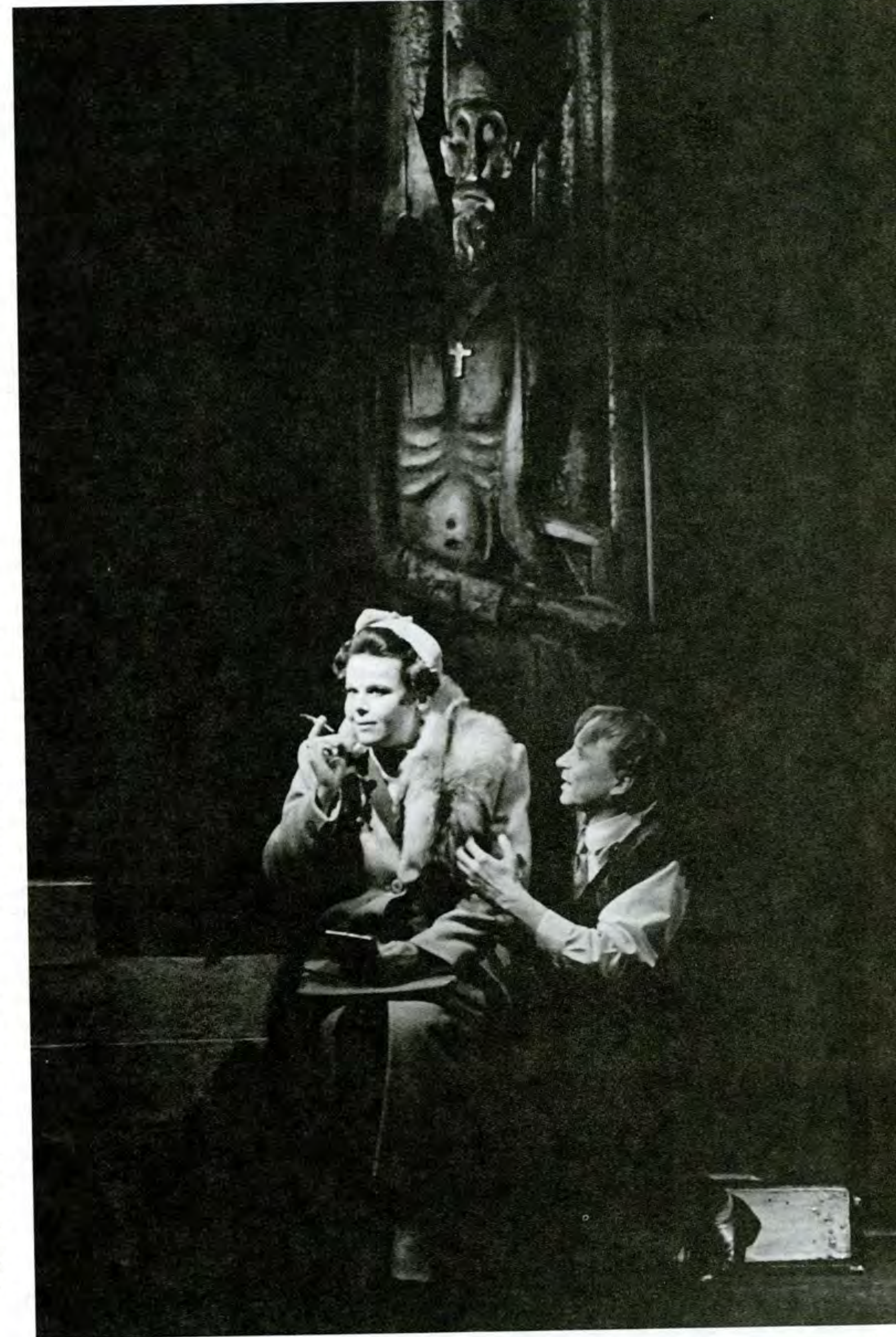
А.С. Як бы гэта дакладней адказаць?.. На пачатку працы мы не разумелі адзін аднаго. Але гэтае неразуменне працягвалася толькі некалькі дзён. Потым мы пачалі разам рабіць агульную справу... І праз год прадоўжылі яе ў Францыі, у Тэанвілі, куды нас запрасілі французы. Дарэчы, вельмі шкада, што ніхто з беларускіх гледачоў і крытыкаў не бачыў "французскага" варыянта спектакля. Ён быў зусім іншы! Упэўнена, што крытыка ўспрыняла б гэты спектакль інакш! Мінуў год, і шмат што змянілася. Там, у Францыі, Стэфані Лаік паставіла перад намі новыя задачы, не такія, як тут. Французы зразумелі, што наш менталітэт, наш лад мыслення, іншы, не такі, як у іх. І іх зацікавіў наш менталітэт, душэўны настрой — і атрымаўся зусім іншы, "жывы" спектакль. Ён стаў нашмат цяплейшы. І мы адчувалі ў ім сябе больш арганічна. Канешне, сыграла сваю ролю і тэхнічна лепшае аснашчэнне французскай сцэны, але не гэта галоўнае. Калі мы развітваліся, Стэфані Лаік сказала: "Сваю работу мы скончылі. Цяпер вы ў стане працягваць пачатую справу". Памятаю, тады я ў думках пацiснула плячыма: маўляў, якую справу мы мусім працягваць? Але пазней зразумела сэнс гэтых слоў. Цяпер ужо ніхто не аспрэчвае таго факта, што наш айчынны тэатр перажывае перыяд карэнных змен. Тэатральнае мастацтва ўзнімаецца на чарговую прыступку. Мастацтва рэалізму знікае. Як ні цяжка пра гэта казаць, але гля-

"Інтымны тэатр Еўсцігнея Міровіча". А.Сідарава (Пакаёўка).

"Інтымны тэатр Еўсцігнея Міровіча". А.Сідарава (Жонка).



"Разбітае сэрца". А.Сідарава (Бодзі).



"Касцюмер". А.Сідарава (Мілэдзі), В.Манаеў (Норман).

дацкая цікавасць сёння скіраваная ў бок неарэалістычнага тэатра. Калі мы працавалі над спектаклем "Інтымны тэатр Еўсцігнея Міровіча", дык інтуітыўна рушылі ўслед за "французамі". Пачало прарастаць зерне, кінутае імі. Бо ўсе, хто ўдзельнічаў у "Інтымным тэатры", прайшлі "школу" "Дон-Жуана". У гэты ж спіс можна ўнесці пастаноўку Сашы Гарцуева "Крывавая Мэры".

А.А. Спектакль "Інтымны тэатр Еўсцігнея Міровіча" крытыка ўспрыняла больш-менш лаяльна. А "Крывавая Мэры" нават мела поспех на тэатральных фестывалях... Што, на вашу думку, чакае айчынны тэатр у бліжэйшай будучыні? Яго захлісне бура "чорна-белых" страсцей? Або пачнецца эпоха адраджэння легендарнай "Паўлінкі"?





А.С. Чаго не ведаю — таго не ведаю. Шчыра кажу — не ўяўляю, не бачу будучыні. Адзінае, што магу сказаць, — вельмі хочацца працаваць з таленавітымі рэжысёрамі. І няхай у іх рабоце спалучаецца што заўгодна. Асабіста мяне прываблівае еўрапейскі неарэалістычны тэатр; ды калі таленавіты (сем разоў паўтару — таленавіты!) рэжысёр прапануе бытавую або якую заўгодна пастаноўку, я ўспрыму яе з адкрытай душой.

А.А. Як вы лічыце, модныя нядаўна сучасныя распрацоўкі традыцыйнай беларускай батлейкі, з выяўленнем нашай талерантнасці, наіўнасці, адкрытага вясковага гумару і аптымізму, — вычарпалі сябе?

А.С. Тэатр, як і любы іншы від мастацтва, не павінен губляць свае карані. Па-сапраўднаму цікавае толькі тое, што прарастае з глыбіні самасвядомасці. Згадваю спектаклі, якія мяне ўразілі найбольш... Напрыклад, пастаноўкі вядомага рэжысёра Някрошуса. Так, ён ставіць п'есы рускага драматурга Чэхава, але так увасоблены Чэхаў можа быць толькі ў літоўца Някрошуса. І я адчуваю, што глыбокае мастацтва грунтуецца на трывалым нацыянальным падмурку. Спадзяюся, што наш тэатр ніколі не страціць глебу, на якой стаіць.

А.А. Калі параўноўваем два вобразы — Насты Пабягунскай з "Тутэйшых" і Гаспадыні з "Інтымнага тэатра Еўсцігнея Міровіча" — заўважаем адрозненне ў самім спосабе творчасці. Наста ўзнікае з перапляценняў тонкіх ніцей псіхалагічнага даследавання. А вобраз Гаспадыні пускае карані ў самую глыбіню эмоцый. Як актрысе, што вам больш па душы: даследаваць псіхалогію персанажа ці купацца ў ягоных эмоцыях?

А.С. Лепш спалучаць і тое і другое. Спачатку — даследаваць, пасля — "купацца". Шчыра кажучы, мне цяпер ужо цяжка ўспомніць, як стварася вобраз Насты Пабягунскай. Гэта было так даўно... Памятаю толькі, што Пінігін дакладна ведаў, якая яна — Наста. Мне не трэба было пакутліва нешта шукаць. Разумела яго з паўслова. Рэжысёр казаў — ідзі туды, стань тут або там. І я не задавала пытанняў: "чаму?" або "навошта?"... Увогуле не люблю задаваць рэжысёрам канцэптуальныя пытанні. Працаваць з Пінігіным было вельмі весела, надзвычайна... А ў "Інтымным тэатры Еўсцігнея Міровіча"... Там жа не жанчына, а нейкая інфернальная істота, плод ўяўлення Дон-Жуана. Я спрабавала бездакорна выконваць задачы, якія мне ставілі пяць "рэжысёраў" адначасова. Бо ў "Інтымным тэатры" — калектыўная рэжысура. Сябры падказвалі мне, дзе лепш смяяцца, а дзе — плакаць. . . Вось вы заўважылі, што Наста і Гаспадыня непадобныя. А мне здаецца — наадварот. Гэта вясёлыя, "хуліганскія" вобразы, зусім не сур'ёзныя. Абодва ствараліся аднолькава весела.

А.А. Вядома, што паміж сцэнай і залай існуе так званая "чацвёртая" сцяна, нябачная гледачам. Што вы адчуваеце, калі ў зале запальваецца святло і "сцяна" знікае?

А.С. Напэўна, няма ўжо ніякіх пачуццяў. Усё скончылася. Усе пачуцці "выйшлі". Адбыўся своеасаблівы абмен энергіяй. Бо падчас спектакля выдаткоўваеш энергію, а калі выходзіш на паклон — атрымліваеш. Можа быць, так, а можа быць — не. У некага — іншыя пачуцці... Прызнаюся, зрэдку бывае, што ... не хочацца выходзіць на паклон. Час ад часу ў тэатр трапляюць "выпадковыя" гледачы. І калі іх прыходзіць зашмат, дык адчуваеш, што твой паклон ім непатрэбны. На нас, акцёраў, яны пазіраюць з непаразуменнем, часам нават з цынізмам. Хоць, на шчасце, такое здараецца нячаста.

А.А. Тэатр у вашым жыцці прысутнічае нават дома. Муж — рэжысёр. Сын вучыцца ў тэатральнай школе і, мяркуючы па ўсім, таксама збіраецца стаць вашым калегам. Маці і бацька — "заслужаная" і "народны". Вам даводзіцца пастаянна іграць?

А.С. Я стараюся не іграць нідзе, апроч як на сцэне. На сцэне раблю гэта з задавальненнем. Але — з сябрамі і роднымі? Навошта?! Люблю шчырых людзей і сама імкнуся быць шчырай...

Падрыхтаваў Андрэй Ахметшын.
Пераклад з рускай мовы.

М

"Памінальная малітва". А.Сідарава (Цэйтл), В.Рэдзька (Мотл).

"Смак яблыка". А.Сідарава (Эн).

ВАСІЛЬ РАІНЧЫК: "БЫЛІ Б НОВЫЯ ІМЁНЫ, А МЕЛОДЫЙ ЗАЎСЁДЫ ХОПІЦЬ"

Імя Васіля Пятровіча Раінчыка, народнага артыста Беларусі, шырока вядома не толькі ў рэспубліцы, але і за яе межамі. Многія слухачы памятаюць вакальна-інструментальны ансамбль "Верасы", ля вытокаў якога стаяў менавіта ён. Шмат сіл, творчай энергіі і таленту аддаў кампазітар калектыву, стварыўшы для яго вялікую колькасць песень. Разам з тым музыканту належыць шмат аранжыровак, арыгінальных электронных кампазіцый ("Балеро", "Варыяцыі", "Тарантэла").

Эстраднае мастацтва, нагадаем, — не адзіная сфера яго музычных прыхільнасцяў. В.Раінчык з'яўляецца аўтарам Канцэрта для фартэпіяна з аркестрам, араторыі "Хлапчыш-Кібальчыш". Аднак сапраўднае прызванне кампазітара — эстрадная песня, дзе ён дасягнуў цікавых мастацкіх вынікаў, чым і абумоўлена няспынная цікавасць да яго імя з боку слухачоў. Цікава пачуць разважанні Васіля РАІНЧЫКА пра стан і развіццё сучаснай беларускай эстраднай песні.

"Не зусім упэўнены ў тым, што беларуская песня знаходзіцца ў стане заняпаду. У нас у рэспубліцы заўсёды хапала добрых песень. Аднак калі параўноўваеш з расійскай эстрадай, дык неабходна прызнаць, што ў Расіі, безумоўна, больш магчымасцяў, больш выканаўцаў, што ў першую чаргу тлумачыцца наяўнасцю значных сродкаў, якія выдзяляюцца на развіццё эстраднага мастацтва. Магчыма, у нас не так часта з'яўляюцца новыя артысты. Але гэта не падстава, каб рабіць выснову наконт крызіснага стану песні.

На фестывалях, у эфіры часам гучаць песні не вельмі высокага ўзроўню. І гэта невыпадкова. Раней усе новыя песні разглядаліся мастацкімі саветамі радыё і тэлебачання. Музыку пісалі толькі прафесійныя кампазітары, тэксты — прафесійныя паэты, для астатніх існавала мноства абмежаванняў. Але час шмат чаго змяніў. Цяпер зусім не абавязкова быць кампазітарам, паэтам і нават спеваком, каб напісаць ці выканаць песню. Кожны робіць тое, што яму падабаецца, і так, як умее гэта рабіць. Мастацкую вартасць песні і яе інтэрпрэтацыю ацэньвае публіка. Мне здаецца, што калі на эстрадзе часам з'яўляюцца безгустоўныя або не надта таленавітыя песні, дык адбываецца гэта, верагодна, з-за непатрабавальнасці публікі. Калі б аўдыторыя не хацела слухаць такія песні, яны б і не гучалі.

Шмат залежыць і ад паэтычнага тэксту, хоць кожны раз бывае па-рознаму. Іншым разам найбольш цікавай і адметнай з'яўляецца мелодыя, у той час як тэкст не вылучаецца асаблівай арыгінальнасцю. Бывае і наадварот, калі мелодыю песні цяжка назваць уласна мелодыяй. Канчатковы вынік у стварэнні песні залежыць ад таго, наколькі таленавіта напісаны як музыка, так і тэкст. Увогуле, былі б новыя імёны, а мелодый заўсёды хопіць.

На шчасце, мне не даводзіцца марнаваць час на пошукі тэкстаў. Мой пастаянны сааўтар — Уладзімір Някляеў. Мне падабаецца працаваць з ім, бо Някляева можа лічыць адным з лепшых сучасных беларускіх паэтаў. Дзякуючы нашай сумеснай рабоце з'явілася значная колькасць песень, і практычна ўсе яны прагучалі па радыё ці па тэлебачанню. Магу згадаць такія, як "Любви прощальный бал", "Карнавал", "Белае віно і чырвонае", "Колокола", "Рулетка", "Блюз", "Ліхтарык" і інш. Сярод апошніх — песня для Вікторыі Алешкі, уладальніцы Гран-пры Фестывалю беларускай песні ў Маладзечне. У Беларусі, як і ў Расіі, амаль усе кампазітары і паэты-песеннікі працуюць на канкрэтнага выканаўцу. Калі пішаш з разлікам на пэўнага спевака ці спявачку, вынікі будуць нашмат вышэй. Неабходна ўлічваць асаблівасці выканаўцы, яго вакальныя магчымасці, нават характар. Амаль заўсёды мне даводзілася пісаць для канкрэтных спевакоў. Раней, напрыклад, я пісаў песні для ансамбля "Верасы", потым для Лікі, а зараз для Вікторыі Алешкі. І ўсе свае песні я люблю, нягледзячы на іх узрост. Ніколі не імкнуўся нейкім чынам іх перарабіць. У гэтым няма неабходнасці, таму што я пісаў па-за межамі канкрэтнага стылю, але заўсёды ўкладваў у песню сваю душу. З таго часу, калі былі створаны некаторыя песні, прайшло некалькі дзесяцігоддзяў, але іх з задавальненнем спяваюць і цяпер. Напрыклад, песня "Любви прощальный бал", якой ужо амаль трыццаць гадоў, не страціла сваёй папулярнасці да сённяшняга часу. І такіх песень нямала.

Наогул беларуская песня заўсёды вылучалася сярод іншых адметнымі, уласцівымі толькі ёй рысамі. Нашы песні вызначае найперш лірычнасць, у меншай ступені ім уласцівы рухавасць і дынамізм. Магчыма, песня раскрывае мяккі, лірычны характар саміх беларусаў. Лічу, што беларуская песенная мелодыя вельмі прыгожая, менавіта таму яна заўсёды карысталася папулярнасцю ў слухачоў былога Савецкага Саюза. Але на Беларусі, у адрозненне ад Расіі, кампазітар-песеннік яшчэ не адчувае сябе сацыяльна абароненым. У Расіі кампазітар ужо можа існаваць на тыя сродкі, якія дае стварэнне музыкі. Там дзейнічае добра наладжаная сістэма аўтарскіх ганарараў. Аўтару аплачваецца кожная трансляцыя па радыё або тэлебачанню, як і ва ўсім цывілізаваным свеце. Напэўна, праз год-другі і ў нас будзе такая сістэма. Безумоўна, у такім выпадку ў кампазітара будзе магчымасць забяспечыць сябе за кошт прафесіі.

Што ж да тыражавання песеннай прадукцыі, дык, на мой погляд, з гэтым ніякіх праблем не ўзнікае. Пласцінак, касет, кампакт-дыскаў з маімі песнямі выдадзена дастаткова. У наш час можна выпусціць касеты якім заўгодна тыражом фактычна за некалькі дзён. Тут няма перашкод. Цяпер існуе шмат студый гуказапісу. Было б толькі болей таленавітых паэтаў, кампазітараў, спевакоў і ўвогуле больш арыгінальнасці, індывідуальнасці ў песнях, а ўсё астатняе — справа часу".

Запісала Таццяна ЗАБЛОЦКАЯ.
Фота В.Майсяёнка.

М

Кампазітар Васіль Раінчык.



Таццяна Саласцюк

ІМКНЕННЕ ДА ВЫСОКАЙ ПРАСТАТЫ



Піяністка Ганна Шыбаева.

Імя піяністкі Ганны Шыбаевай вядомае ў музычных колах Беларусі. Нягледзячы на маладосць, яна — лаўрэат шматлікіх фартэпіянных конкурсаў, якія праходзілі ў Германіі, Галандыі, Італіі, стыпендыят Фонду Уладзіміра Співакова і фонду "Новыя імёны", уладальнік спецыяльнай прэміі Першага міжнароднага конкурсу піяністаў "Мінск-96".

Ужо цяпер малады музыкант уражвае слухачоў выдатным выкананнем, тонкім пранікненнем у змест твораў, глыбінёй іх раскрыцця. Творчая асоба піяністкі фарміравалася ў сям'і, якая трывала звязана з музыкай (маці і брат — прафесійныя музыканты, бацька — аматар). Імкненне зберагчы сямейную традыцыю і атмасферу захавалася па сёння. Сама Ганна прызнаецца: "Калі я доўга жыву дома, мяне цягне на гастролі, люблю дарогі. Але там праз некаторы час адчуваю такі вялікі смутак па радзіме, па дому, што мару хутчэй вярнуцца. А потым усё пачынаецца спачатку".

Яшчэ ў дзяцінстве Ганна цудоўна малявала, шмат чытала. Цікавасць да розных відаў мастацтва не пакідае яе і зараз. Шматлікія экскурсіі падчас гастроляў, наведванне сабораў, любоў да жывапісу і скульптуры сведчаць пра гэта. Але дзяўчына заўсёды, нават падсвядома, імкнулася менавіта да музыкі, жадала авалодаць тэхнікай ігры на фартэпіяна.

З шасці гадоў Ганна пачынае наведваць музычны ліцэй, які, па яе словах, паступова стварыў грунт прафесіі. Займаючыся ў класах Л.Бондаравай, В.Мінянкова, Я.Пуксты, І.Алоўнікава, В.Шацкага, Ганна Шыбаева ўспрыняла творчую манеру кожнага педагога.

Кола твораў у канцэртных праграмах піяністкі даволі шырокае. Гэта і Рахманінаў, і Бетховен, і Франк, і Шуман ("Карнавал" якога з'яўляецца адным з любімых твораў Ганны). Пры падрыхтоўцы новага сачынення яна звычайна чытае шмат літаратуры, праслухоўвае ўсе наяўныя запісы, раіцца наконт інтэрпрэтацыі з педагогам. А ў тым выпадку, калі погляды маладой піяністкі і настаўніка на пэўны твор зусім розныя, заўсёды імкнецца прыслухацца да педагога, але спрабуе знайсці ў падыходзе нейкую "залатую сярэдзіну". І амаль заўжды гэта ў яе атрымліваецца.

Падчас выканання сачынення галоўная мэта для Ганны — выразнасць, пераканаўчасць. Упэўненасць у сабе, працаздольнасць, вялікая доля самакрытыкі, якая не дапускае праяў "зорнай хваробы", — вельмі важкія, характэрныя рысы натуры піяністкі.

У інтэрпрэтацыі Шыбаевай музычнага твора найбольш уражвае надзвычай простая і свабодная манера яе ігры, лёгкасць у авалоданні вельмі складанымі творамі. На адным з апошніх канцэртаў у Беларускай дзяржаўнай філармоніі яскрава і незвычайна прагучаў у выкананні Ганны Чацвёрты (соль-мажорны) канцэрт для фартэпіяна з аркестрам Бетховена. Вядома, што інтэрпрэтацыя — паняцце надзвычай зменлівае. У адрозненне ад старэйшых піяністаў, Шыбаева не адлюстроўвае ўскладненасці працэсу мыслення, узвышанага філасофскага роздуму. Але можна адзначыць вельмі характэрныя для яе выканання дзівосную празрыстасць, "высокую прастату". Напэўна, такая адметнасць у пэўнай ступені звязана з узростам і светаўспрыманнем піяністкі. Але хацелася б, каб Ганна ніколі не страціла такіх якасцей, таму што менавіта яны, на мой погляд, надаюць яе выкананню жаданую пранікнёнасць.

Шыбаева ніколі не звяртала першаступеннай увагі на тэхнічны бок твора. Успрымаючы прафесійную тэхніку як элемент агульнага кантэксту, Ганна заўсёды на першы план вылучае агульны вобразны лад і змест твора. М

Таццяна Мушынская

БЕЛАРУСКІЯ "СНЫ" ФІЛІПА КАЭНА

У ліпені ў Мінску стаяла страшэнная спёка. Дыхаць не было чым. Выратавальнага дожджыка чакалі як манну нябесную. І таму з усім натуральным падавалася імкненне гараджан трапіць у вёску, на лецішча, за горад, бліжэй да возера, рэчкі, мора — усяго таго, што захоўвала ў сабе гаючую прахалоду.

13 ліпеня ў Нацыянальным тэатры балета быў аншлаг. Перад уваходам пыталіся пра лішні білецік. На спектаклі зала была перапоўнена — стаялі ў праходах, сядзелі на прыступках. Не верыцца — але факт! Усё як у старыя добрыя часы... На заканчэнне тэатральнага сезона Нацыянальны балет паказваў прэм'еру аднаактовага спектакля "Сон у летнюю ноч" на музыку Ф.Мендэльсона — Бартольдзі. Пастаноўка сталася франка-беларускім праектам і вынікам супрацоўніцтва ў галіне харэаграфіі.

Французскі бок быў прадстаўлены харэографам і лібрэтыстам Філіпам Каэнам, мастаком па касцюмах Філіпам Камбо, мастаком па святлу Крыстофам Аліўе. Беларускі — музычным кіраўніком спектакля Мікалаем Калядкам, сцэнографам Яўгенам Жданам, а таксама выканаўцамі ўсіх вядучых, сольных і кардэбалетных партый.

Пра ўласна спектакль — крыху пазней. А пакуль пра тое, што яму папярэднічала. Восенню 1997 года было падпісана пагадненне аб супрацоўніцтве паміж Беларускім харэаграфічным каледжам і вышэйшай Ліёнскай кансерваторыяй музыкі. У межах дамовы, разлічанай на тры гады, ужо прайшлі майстар-класы, паказы спектакляў, творчыя абмены, стажыроўкі нашых вучняў і педагогаў у Францыі, а французскіх — у Мінску. У 1997 годзе на сцэне Дзяржаўнага тэатра музычнай камедыі была паказана сумесная работа французскіх танцоўшчыкаў Наталі Пернет і Андрэаса Шміда з навучэнцамі нашага харэаграфічнага каледжа. У Ліёнскай кансерваторыі сцэны з балета "Лебядзінае возера" ставіла народная артыстка Беларусі Інеса Душкевіч. У французскім горадзе Безансоне стажыравалася група вучняў нашага харэаграфічнага каледжа разам са сваім педагогам Наталляй Фурман.

* * *

У сувязі з праграмай франка-беларускага супрацоўніцтва нельга не згадаць і сёлетнія досыць яркія ўражанні — два вечары балета, якія адбыліся ў Мінску напрыканцы сакавіка. Адзін з іх быў канцэртам студэнтаў харэаграфічнага факультэта Ліёнскай кансерваторыі, другі, сумесны — французскіх студэнтаў і навучэнцаў нашага каледжа.

Першы канцэрт атрымаўся, бясспрэчна, цікавы і... крыху стракаты. Асобныя нумары захоплена прымалі і прафесіяналы, якіх было поўна ў зале, і публіка. Асобныя мініяцюры ўспрымаліся больш спакойна — у якасці інфармацыі для роздуму або знаёмства ("Блошкі", "Shakers").

Другі канцэрт спадабаўся больш. Магчыма, таму, што ў ім былі занятыя і нашыя дзеці. Магчыма, таму, што ў харэаграфічных нумарах было менш пытанняў, а больш эстэтычнай, глядацкай асалоды. Ад паглыбленага сузірання ўжо знаёмых мініяцюр — і "Песні плоці", эратычна-пачуццёвай, таямніча-медытатыўнай; і нумара "Foxtrot", дзе імклівая плынь харэаграфічных рухаў, увасобленых васьмю танцорамі, здавалася зрокавай праявай духу музыкі. Прываблівау і нястрымана-святочны мажор, ярка канцэртны стыль харэаграфічнай кампазіцыі Д.Баланчына "Who cares?", ужо даўняй па часу стварэння — 1970 год. Пастаўленая на музыку Д.Гершвіна, яна спалучала ў сваім малюнку элементы класікі, джаз-танца, пластыку мюзік-хола.

Але, напэўна, самае галоўнае мастацкае ўражанне вынікала не з асобных харэаграфічных нумароў, якімі б цікавымі яны ні былі, а з супастаўлення (свядомага ці падсвядомага) дзвюх харэаграфічных школ і супастаўлення таго, што яны прапануюць гледачу. І яшчэ: у якім накірунку рухаецца школа — не як адміністрацыйна-навучальны, а як творчы арганізм.

Заўважу без непатрэбнай сціпласці, што наш харэаграфічны каледж быў прадстаўлены добра — належная "вывучка", тэхнічная свабода і разняволенасць адчуваліся ва ўсіх нумарах. Гэтак жа, як і далікатнасць ва ўзнаўленні пластычнага малюнка. Шкада толькі, што ўсе нумары — ну дужа вядомая класіка! І Гран-па з "Баядэркі", і "Свята кветак у Чынзана", і "Фрэскі" з "Канька-Гарбунка", і фрагменты са "Спячай красуні" і "Арлекінады". Нашы дзеці былі прадстаўлены больш традыцыйнымі нумарамі і таму... у нечым прайг-

Сцэна са спектакля "Сон у летнюю ноч". П'юк – І.Сядзько.





Сцэна са спектакля "Сон у летнюю ноч". Тытанія – В.Гайко.



Сцэна са спектакля "Сон у летнюю ноч". Алена – Т.Ерахавец.



Сцэна са спектакля "Сон у летнюю ноч". Тытанія – В.Гайко. Тэсей – А.Рымашэўскі.

равалі нумарам французаў, якія ўвасаблялі ў сваім танцы больш сучасныя, больш вострыя і хвалюючыя пластычныя інтанацыі.

Мне могуць запярэчыць: канцэрт называўся "Класіка — мы разам учора і сёння". Згодна, але ў слова "класіка" мы і яны ўкладвалі відавочна розны сэнс. Для нас класіка — гэта найперш XIX стагоддзе, імператарская сцэна і харэаграфія Марыуса Пеціпа, а для іх — і XX стагоддзе таксама, з Гершвінам і Баланчыным уключна. Французскія мініяцюры прапаноўвалі большую разнастайнасць танцавальных плыняў і стыляў. Мяркую, што не пераймаць, не выкарыстоўваць такі вопыт навучання і выхавання маладых танцораў і немагчыма, і нават не перспектыўна.

* * *

Ну, а цяпер пра "Сон у летнюю ноч". Заўважу, што мастацтва ўвогуле (а балетнае — асабліва) любіць узнаўляць на сцэне атмасферу і стан сну. А значыць, напаўрэальную, напаўфантастычную аўру мрояў, свет пачуццяў, гармоніі, прыгажосці. У найбольшай ступені гэта датычыць класічнага балета. Не трэба быць яго вялікім знаўцам, каб успомніць сцэну сну Дон-Кіхота (асобную карціну аднайменнага балета), калі герою з'яўляецца ягоная мара Дульцынея. Асобная дзея "Баядэркі" — знакамітыя "Цені" — з'яўляецца не чым іншым, як сном Салора. Разгорнутая і вельмі прыгожая па музыцы і харэаграфіі сцэна сна Раймонды з аднайменнага балета. Усё дзеянне "Шчаўкунка" трактуецца ў асобных пастаноўках балета (у тым ліку і ў мінскай) як сон галоўнай гераіні — Машы. На сто гадоў засынае прынцэса Аўрора ў "Спячай красуні". Другую дзею "Жызэлі" можна ўспрымаць як фантазію і мрою графа Альберта...

Магчымасць супастаўлення свету рэальнага і фантастычнага, канкрэтна-побытавага і свету мрояў, летуценняў заўсёды прываблівала пастаноўшчыкаў (а ўслед за імі артыстаў і гледачоў) драматургічнымі кантрастамі, магчымасцю сутыкнення і супастаўлення розных танцавальных плыняў і харэаграфічных стыляў.

Так што французскі балетмайстар Філіп Каэн верны традыцыям спадчыны. Дарэчы, сцэны сноў падаліся ў спектаклі найбольш цікавымі і дынамічнымі. І дзякуючы разняволенай харэаграфіі. І дзякуючы бліскучаму выкананню партыі П'юка, ляснога духа, маладым беларускім танцоўшчыкам Ігарам Сядзько. Надзіва ўдалая адпаведнасць ролі! Цяжка ўявіць сабе ў гэтай партыі іншага выканаўцу. Сядзько — не проста лясны дух. Ён яшчэ і дух гэтага спектакля — нязмушаны, рухава-гарэзны. Танцоўшчыку ўсё пасуе ў гэтай партыі, усё дарэчы: і фантастычная па свайму ўзроўню тэхніка, і дзівосная лёгкасць, і відавочна камедыйная прырода таленту. "Сон у летнюю ноч" можна ўспрымаць і як бенефіс (дарэчы, вельмі ўдалы) І.Сядзько. Таму што ў танцавальнай характарыстыцы іншых герояў такой яскравай адметнасці няма. Малюнак харэаграфічнай пластыкі астатніх персанажаў далікатны, вытанчаны, але досыць роўны.

У спектаклі чатыры пары герояў: Тытанія (В.Гайко і С.Гарбунова) і Аберон (У.Далгіх); Тэсей (А.Рымашэўскі) і Іпаліта (Ж.Лебедзева); Дземетрыус (І.Артамонаў) і Алена (Т.Ерахавец); Эрмія (К.Фадзеева) і Лісандр (В.Захараў). Хто ў каго закаханы, разумееш не адразу. Але мэтай пастаноўшчыка было не патлумачыць заблытаныя ўзаемаадносіны персанажаў, а стварыць жыццярадасны спектакль па матывах шэкспіраўскай п'есы, відовішча, прасякнутае гумарам, весялосцю, камедыйнымі сітуацыямі, чароўнымі пераўтварэннямі.

Па сваёй пластычнай мове і стылю "Сон" вытрыманы ў рэчышчы класічнага танца. На першы погляд гэта падаецца крыху дзіўным. І таму што пастаноўшчык спектакля — сучасны балетмайстар. І таму, што ўсе папярэднія мініяцюры або аднаактовыя балеты, якія прывозілі нам французы, былі або авангарднага напрамку, або з відавочным уплывам танца мадэрн. Але тут ёсць сваё тлумачэнне. Месца дзеяння і шэкспіраўскай камедыі, і спектакля — Грэцыя, Афіны (пра што сведчаць і відавочна "элінскія" касцюмы персанажаў). А старажытнагрэчаскае мастацтва, гарманічнае і светлае па свайму светаадчуванню, удала і натуральна стасуецца з формамі класічнага танца. І яшчэ адно істотнае ўдакладненне. У танцавальным малюнку партый відавочнае водгулле і тэхнікі, і пластычнай сістэмы балетаў Д.Баланчына. Авалоданне ёю, якое пачалося для нашай трупы падчас пастаноўкі балета "Серэнады", вядома ж, пашырае інтанацыйны дыяпазон артыстаў. Бясспрэчна, гэта карысна. Такую думку давялося пачуць і ад былых "зорак" нашага балета пасля прэм'еры. (Заўважу, што глядацкае ўспрыманне "Сну..." было б непараўнальна больш гарачым, калі б мастацкі кіраўнік Нацыянальнага балета Валянцін Елізар'еў сваімі спектаклямі не прывучыў публіку да большай вастрыні і пачуццёвасці пластычнага малюнка. Зрэшты, параўноўваць зусім розных пастаноўшчыкаў — справа малаперспектыўная...)

* * *

З'яўленне новых балетмайстарскіх імёнаў на афішы тэатра выклікае заканамерную цікавасць публікі. Таму — невялікі маналог пастаноўшчыка "Сну..." **Філіпа КАЭНА** — дэкана факультэта харэаграфіі вышэйшай Ліёнскай кансерваторыі музыкі:

— "Сон у летнюю ноч" ствараўся спецыяльна для Мінска. Гэта арыгінальны балет, ён не з'яўляецца пераносам з адной сцэны на другую пастаноўкі, зробленай раней.

Узаемаразуменне з артыстамі я знайшоў адразу. Гэта справа заняла літаральна два дні. Бо каб разумець адзін аднаго, трэба разам працаваць. Раніцою я рыхтаваўся да рэпетыцыі, рабіў запісы, уяўляў сабе пэўныя "па", потым прыходзіў у рэпетыцыйную залу. І калі нешта не атрымлівалася, рабіў папраўкі з улікам індывідуальнасці танцоўшчыкаў. Наогул, мне цяжка вылучыць каго-небудзь з салістаў. Кожны з іх мае свае адметныя якасці, і я навучыўся любіць іх усіх...

Вядома, хацелася б, каб гэты спектакль быў паказаны ў Ліёне або ў якіх-небудзь іншых гарадах Францыі. Але я не прадзюсер, а таму не планую гастролі і не вырашаю такія пытанні. (Дарэчы, у Ліёне балетныя пастаноўкі ўвасабляе трупа опернага тэатра. У ёй працуюць пераважна класічныя танцоўшчыкі, але рэпертуар калектыву — сучасны. Ён прадстаўлены імёнамі Фарсайта, Кіліяна, Матса Эка, Багуэ, маладых французскіх і замежных харэографаў. Гэта праграма вельмі разнастайная, яна ахоплівае многія плыні.)

У сваіх пастаноўках я імкнуся прытрымлівацца класічнай базы, але, вядома, выкарыстоўваю сучасныя тэхнікі, бо хацеў бы вызваліцца ад нарматыўнасці класікі. Але яна ўсё роўна застаецца асновай маёй харэаграфіі. Тым больш, што менавіта гэты прадмет — "класічны танец" — выкладаю ў Ліёнскай кансерваторыі. У якасці дэкана факультэта харэаграфіі мне даводзіцца спалучаць і мастацкае кіраўніцтва, і адміністрацыйную работу, і гаспадарчыя пытанні, і клопаты пастаноўшчыка.

Займацца танцам я пачаў параўнаўча позна — у семнаццаць гадоў. Балетнай зале не папярэднічалі ні спорт, ні бальныя танцы, ні гімнастыка. Усё адбылося ў пэўнай ступені выпадкова. Тым больш, што я не нарадзіўся ў сям'і артыстаў. Мне спатрэбілася пяць гадоў, каб авалодаць тэхнікай класічнага танца (фенаменальна! — **Т.М.**). Тры гады я вучыўся, а потым адразу трапіў у трупу опернага тэатра горада Нансі і зрабіўся яе салістам. Я шмат працаваў. Напэўна, у мяне былі артыстычныя даныя, якія звярталі на сябе ўвагу. І хоць у танцавальнай тэхніцы яшчэ адчувалася пэўная недасканаласць, мне ўжо прапаноўвалі сур'ёзныя ролі.

Мая артыстычная кар'ера доўжылася дзесяць гадоў, але я вельмі рана развітаўся з балетам як выканаўца — у трыццаць. Зараз мне сорак шэсць. Паколькі пачаў займацца танцамі вельмі позна, адчуў, што маё цела, якое старанна працавала, пачало хутка зношвацца і рабіцца старым. І таму развітаўся з кар'ерай танцоўшчыка, пакуль яшчэ быў поўны сіл.

Мне даводзілася ставіць спектаклі ў многіх гарадах Францыі, у Швейцарыі, В'етнаме, Тайландзе і Камбоджы. Да ліку любімых балетных кампазітараў належаць Стравінскі і Пракоф'еў. А ідэалам харэографа мог бы зрабіцца той пастаноўшчык, які аб'яднаў бы ў сабе рысы ўсіх тых балетмайстраў, якіх я люблю. Сярод творцаў, блізкіх па часу, асабліва вылучаю Баланчына. Яго балеты — аснова маёй творчасці, асэнсаванне зробленага ім дало мне шмат.

Спадзяюся, што мяне зноў запросяць у Мінск. У Беларусі вельмі хацелася б прадоўжыць работу з навучэнцамі харэаграфічнага каледжа. Таму што падпісаная дамова паміж Беларускім харэаграфічным каледжам і Ліёнскай кансерваторыяй музыкі працягвае дзейнічаць. Літаральна праз два тыдні пачынаю работу ў Ханойскай оперы. Тут, у балетнай трупе, буду ставіць канцэртную праграму, якая аб'ядноўвае ў сабе некалькі абстрактных, бессюжэтных балетаў. Раней менавіта з гэтым самым калектывам я паставіў спектакль "Рамэо і Джульета".

* * *

Асобныя штрыхі да ўспрымання спектакля "Сон у летнюю ноч" дадала размова з мастаком па касцюмах **Філіпам КАМБО**:

— З харэографам Філіпам Каэнам супрацоўнічаю ўжо пяць гадоў. У той час, калі я танцаваў, ён быў маім педагогам. Адукацыю я набываў як класічны танцоўшчык, але потым танцаваў у сучасных трупах. А там часцей за ўсё салістаў няма, і няма падзелу на галоўныя і не галоўныя партыі. Салістамі з'яўляюцца ўсе.

Родам я з Марселя, раней прыязджаў у Беларусь як танцоўшчык, калі ў 1995 годзе на сцэне Дзяржаўнага тэатра музкамедыі выступаў у французскім спектаклі "Месяцовае святло".

Цяпер развітаўся з балетам як танцоўшчык і поўнасцю прысвяціў сябе касцюму. Ранейшая прафесія дапамагае мне. Бо вельмі важна, каб танцоўшчык на сцэне адчуваў сябе добра, каб яму было зручна і камфортна. Я рабіў усе касцюмы для пастановак харэографа Філіпа Каэна ў Ліёнскай кансерваторыі. Супрацоўнічаў з оперным тэатрам у Ніцы, Рэйнскім балетам у Страсбуры. Рабіў касцюмы для трупы Мішэля Келеменіса, у якой раней танцаваў. Вельмі часта не толькі раблю эскізы, але і сам шыю.

Калі ўбачыў у Мінску ўжо гатовыя касцюмы да балета "Сон у летнюю ноч", зробленыя па маіх эскізах, дык быў проста ўзрушаны тым, наколькі захаваны маё разуменне і мая канцэпцыя сцэнічнай вопраткі. Майстры вашага камбіната — прафесіяналы высокага класа. Я атрымаў велізарнае задавальненне ад супрацоўніцтва з імі.

P.S. Першы з двух прэм'ерных паказаў "Сну..." тэатр адрасаваў шырокай публіцы, аматарам балета, інтэлігенцыі. Другая прэм'ера супала з нацыянальным святам Францыі — Днём узяцця Бастыліі. З гэтай нагоды французскае пасольства рабіла пасля спектакля прыём. І запрасіла артыстычны бамонд, журналістаў, палітыкаў самага высокага рангу, якія належаць да розных партый і часам узаемнанепрымірымых плыняў. У шматлюдным і гаманкім фае другога паверха, сярод мноства знаёмых і незнаёмых твараў, я радавалася атмасферы нязмушанай, раскаванай гаворкі і з лёгкім сумам думала пра тое, што нам трэба вучыцца ў французаў уменню "падаць" сябе. І зрабіць з агульнага франка-беларускага праекта свята. І сабе. І нам.

Шкада, але нешта не ўспомню айчынную прэм'еру — ці балетную, ці оперную — на якую, "сомкнув ряды", масава рушылі б беларускія палітыкі. Прэм'ера "Сну ў летнюю ноч" — хіба не падказка беларусам, якім чынам адзначаць уласныя прэм'еры балетных спектакляў? Няйнакш — на дзяржаўным узроўні! Каб яны супадалі з днём нацыянальнага свята. І самі рабіліся непрыкметна нацыянальным святам... **М**

Павел Іонаў (Кіль, Германія)

ВЫСТАВАЧНАЙ ЗАЛАЙ СТАЎ ГОРАД

Праект "Documenta-X" быў рэалізаваны ў 1997 годзе, і сёння ўжо можна гаварыць, што зроблены даволі грунтоўны аналіз ягоных набыткаў, выказаны прагнозы на будучыню.

Выстава была, безумоўна, арыентавана на сённяшні дзень, на рэчаіснасць, але дакладныя і бязлітасныя фармулёўкі, вынесеныя на агульнае абмеркаванне, тэндэнцыі сучаснай культуры і знітаваных з ёю сумежных галінаў — палітыкі, сацыялогіі, дакладных навук — надалі ёй праграмнасці. Умела падабраныя цытаты з творчасці вельмі розных па светаадчуванню мастакоў, у якіх, быццам абведзеныя чырвоным алоўкам, праявіліся рысы, уласцівыя менавіта нашаму часу, зрабілі, тым не менш, уражанне, блізкае да Science Fiction. І гэта пры тым, што ні адзін з праектаў не ўяўляў сабою чаго-небудзь прынцыпова новага, тым больш у тэхнічным плане. Была вялікая тэарэтычная нагрузка, яна працягвала нарастаць на працягу ўсіх ста выставачных дзён, шмат у чым дзякуючы спецыяльным праграмам і сустрэчам з гасцямі-лектарамі ў "Дакумент-холе". (Сярод запрошаных быў адзіны ўдзельнік з краін СНД — рэжысёр Аляксандр Сакураў з Пецярбурга.)

"Documenta-X" (далей, для зручнасці, — Д-10) годна паслужыла мастацтву: яе ідэйныя дасягненні, несумненна, павінны быць узяты для карыстання. Вядома, не як пуцяводная зорка або тэхнічная інструкцыя, а як інфармацыя для роздуму. Апошняя ў гэтым стагоддзі "Documenta" — свайго роду падвядзенне вынікаў, самы важны з іх — вызначэнне метаду. У гэтым ключ для разумення сучаснага мастацтва ўвогуле і вынікаў Д-10 — у прыватнасці.

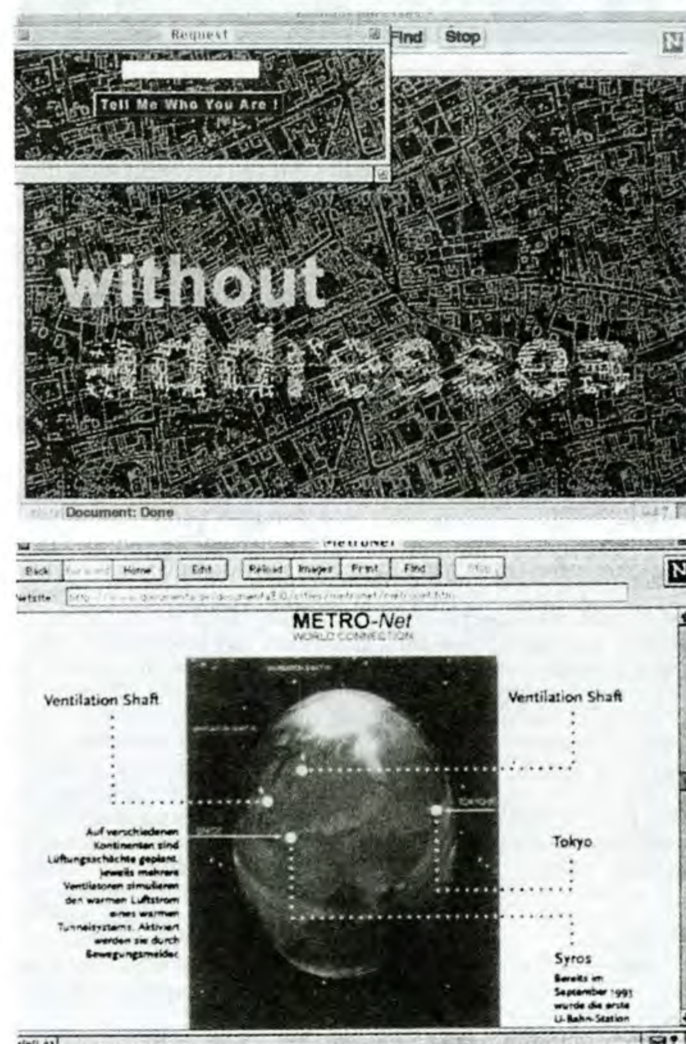
Рэчаіснасць пацвярджае сабою той факт, што ў сучаснай культурнай прасторы стары і агульнавядомы заканадаўчы прынцып "няведанне не вызваляе ад адказнасці" распаўсюджваецца ў роўнай меры і на мастакоў. Прычыны гэтага не толькі ў самім метадзе канцэптуалізму (стварэнне аб'ектаў культуры на падставе ўжо існуючага матэрыялу), але і ў тым, што мастацтва стала носьбітам самых прагрэсіўных ідэй, народжаных у палітыцы, навуцы, культурных асяродках. Адсюль простая, хоць пэўным чынам і жорсткая выснова: інфармацыйны голад у нашым глабалізаваным грамадстве непазбежна вядзе за сабою спад, рэакцыйнасць і правінцыйнасць.

Перадгісторыя

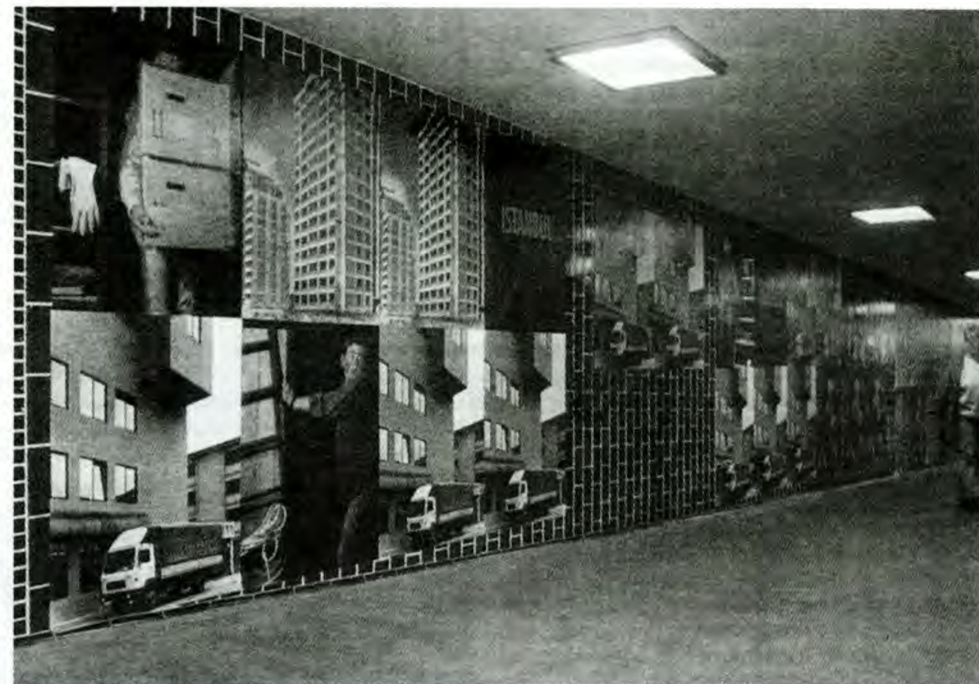
Касель, невялікі горад, што знаходзіцца на поўначы нямецкай зямлі Гесен, паспеў ужо адсвяткаваць свой 1084-ы дзень нараджэння. Пасля ўз'яднання Германіі да яго вярнулася яго гістарычнае цэнтральнае месца на геаграфічнай карце краіны; аблічча горада таксама мае ў сабе шмат цэнтральных, тыповых, сярэднестатыстычных рысаў. Месцамі ўсярэдненасць мяжуе з безаблічнасцю: гэтаму паспрыялі бамбёжкі і выкліканыя імі разбурэнні падчас наступу армій саюзнікаў у 1945 годзе. Усе недахопы паспешлівай пасляваеннай забудовы навідавоку: пазбаўленыя якога б там ні было стылю каробкі-дамы, незапоўненасць месца паміж імі, састарэлая планіроўка і малафункцыянальнасць. На горадзе адбіліся і цяжкасці апошніх гадоў, непасрэдна звязаныя з аб'яднаннем Германіі. Крызіс у прамысловасці і нарастанне дэфіцыту гарадскога бюджэту — тыповыя праблемы дзевяностых гадоў, што непасрэдна ўплываюць і на палітычную сітуацыю. Усё гэта дало куратару Д-10 Кацярыне Дэвід нагоду для заўвагі, што сітуацыя ў гарадской гаспадарцы цудоўна ілюструе многія тэмы, актуалізаваныя на Д-10, а сам горад з'яўляецца цудоўнай пляцоўкай для дэманстрацыі выбраных ёю тэмаў і для правядзення дыскусій. Праблематыка — новы глабальны хаос, сацыяльная і эканамічная дысфункцыянальнасць, стандартызацыя і абязлічванне, этыка ў інфармацыйным грамадстве і шмат што яшчэ. На сто дзён Касель стаў свайго роду ідэальнай лабараторыяй, у распараджэнні якой быў увесь неабходны для даследавання матэрыял.

"Documenta" з'явілася на свет у 1955 годзе як вынік намаганняў вядомага касельскага мастака Арнольда Бадэ (1890 — 1977), які марыў пра рэгулярны, манументальны праект, выставу сучаснага мастацтва з паказам усіх актуальных тэндэнцый. Пасля пераадолення вялізных фінансавых і арганізацыйных цяжкасцей ён дамогся ажыццяўлення сваёй ідэі. Асабліва вялікае значэнне мелі для яго паказ і папулярызацыя доўгі час забароненага ў нацысцкай Германіі класічнага авангарда, што стала лейтматывам першай і некалькіх наступных выставаў. Фінансаванне Д-1 ішло практычна толькі з прыватных крыніц, але вынікі з самага пачатку ўражвалі. Бадэ сабраў у адзіную экспазіцыю 670 работ 148 мастакоў з трынаццаці краінаў свету! Выстава доўжылася восем тыдняў і карысталася ашаламляльным поспехам (130 тысяч наведвальнікаў). Цікавасць выклікалі і ўсе наступныя экспазіцыі, зробленыя Бадэ, — у 1959, 1964 і 1968 (у 1972 годзе яго змяніў швейцарац Харальд Шцэеман). Аўтарытэт "Documenta" пастаянна рос, яна здолела хутка заваяваць прызнанне і заняць выключнае месца ў табелі аб рангах.

Цэнтральнай тэмай на Д-2 стаў абстракцыянізм як мова інтэрнацыянальнай культуры; асноўнымі героямі — Джэксан Полак і Марк Тобей.



"Documenta-X" у Інтэрнеце. Уверсе: праект Іахіма Бланка і Карла Хайнца Йерана; унізе: праект "Metro - Net" Марціна Кіпенбергера (1953–1997).





Мастацтва ў падземным пераходзе. Сюзанна Лафонт. Трагедыя. Дзевяць кампазіцый з васьмі шаўкаграфій.

Д-3 запомнілася, акрамя ўсяго іншага, найцікавейшымі эксперыментамі з жывапісам і скульптурай; упершыню атрымала прызнанне і аформілася як самастойны напрамак святлокінетыка; пачаў свой трыумфальны рух ужо ўзмацнелы ў ЗША поп-арт (Раўшэнберг). Першы раз удзельнічаў у выставе Ёзэф Бойс. Статыстычны вынік: 1414 работ, 298 удзельнікаў, 200 тысяч гледачоў(!).

Насычаны рэвалюцыйнымі настроямі 1968 год быў для Д-4 поўны турбуленцый, разнастайных скандалаў і студэнцкіх пратэстаў. Цэнтральнае месца ў экспазіцыі займаў, хоць і з некаторым спазненнем, амерыканскі поп-арт (Уорхал, Олдэнбург, Індыяна), мінімалізм (Ротка), а таксама інсталяцыянізм (Бойс, Кінхольц). Строгі кантроль за фінансамі дазволіў не толькі скараціць дэфіцыт, але і атрымаць прыбытак — 41 тысячу марак.

"Documenta" 1972 года запомнілася дзякуючы асаблівай элітарнасці, інтэлектуальнасці, усебаковаму аналізу сучаснай выяўленчай культуры. Экспазіцыя Шцэемана патрабаванні якасці ўзняла на амаль недасягальную вышыню, стала ўзорам густу і арыенцірам для наступных куратараў, асабліва для Кацярыны Дэвід, якая не раз згадвала менавіта пятую "Documenta" ў якасці духоўнай папярэдніцы выставы 1997 года.

1982 год азнаменаваў сабою вяртанне да жывапісу; экспазіцыю вызначала асаблівая музейнасць. Тэмамі бясконцых дыскусій у спецыяльнай прэсе сталі "новыя дзікія" ў Германіі і італьянскі "трансавангард". Жывы струмень унеслі падзеі, што адбываліся на адкрытым паветры: Бойс пасадзіў перад музеем "Fridericianum" першае з сямі тысячаў дрэваў (акцыя "7000 дубовых саджанцаў", апошні пасаджаны ў 1987 годзе, ужо пасля смерці мастака), на беразе ракі Фулды была пастаўлена славутая "Кірка" Олдэнбурга, а непадалёк ад аранжарэі з'явіўся павільён з цёмна-карычневай цэглы дацкага скульптара і жывапісца Пэра Кіркебі.

Пасля выставаў 1987 і 1992 гадоў за "Documenta" канчаткова замацавалася рэпутацыя супершоу. Д-8 і Д-9 карысталіся ў гледачоў неверагодным поспехам, хоць не мелі нейкіх выразна адметных канцэпцый.

Кацярына Дэвід, якая рэзка крытыкавала паказ 1992 года, усведамляла, што ад яе чакаюць альтэрнатываў, вырашэнняў, арыентаваных на будучыню, з абяцаннем нейкіх перспектываў. Дамагчыся гэтага можна было толькі шляхам радыкальнай адмовы ад палітыкі ўлагоджвання гледача, а таксама і крытыкаў. Шлях няўдзячны для куратара, але адзіна магчымы, каб зберагчы рэпутацыю выставы. Таму негатыўная рэакцыя многіх спецыялістаў (што казаць пра звычайных наведвальнікаў!) не з'явілася для Дэвід нечаканым сюрпрызам. Ламаючы агульнапрынятыя прынцыпы пабудовы артыкула, дзе пра водгукі прынята гаварыць у самым канцы, паспрабуем адразу разабрацца ў прычынах, якія выклікалі неразуменне і непрыманне пазіцыі арганізатараў Д-10.

У рэцэнзіях адчуваецца часам непрыхаванае журналісцкае раздражненне: вынік крыху паблажлівага стаўлення Кацярыны Дэвід да прэсы. Дэвід з'яўляецца, несумненна, прадстаўніком эліты вышэйшага ўзроўню ў той сістэме, якую немцы называюць цяжкім для перакладу і надзіва ёмістым словам "Kunstbetrieb" — паняцце, якое ўключае ў сябе як выставачную, так і навукова-даследчую дзейнасць, пытанні фінансавання, працы з мастакамі і г. д. Падчас падрыхтоўкі "Documenta", у самім стрыжні экспазіцыйнай ідэі, ёю, вядома, былі выкарыстаны шмат якія ўстойлівыя вызначэнні, даўно вядомыя факты, якія раптам склаліся ў нечаканую карціну, як шкельцы ў калейдаскопе. Праз гэта многіх апанавала пэўная разгубленасць, сталі патрэбны растлумачэнні, і з гэтым пачуццём журналісты ішлі на прэс-канферэнцыі. Але куратар, ужо злёгку раздражнёная абрынутай на яе хваляй адкрыта дылетанцкіх пытанняў і адсутнасцю пытанняў дыскусійнага плана, якія б засведчылі, што канцэпцыю зразумелі, павяла ў гаворцы з прэсаю даволі жорсткую лінію. Часта яна ўвогуле не давала адказу на зададзенае пытанне, матывуючы адмову вельмі проста: "Ваша пытанне смешнае". Падобнае абыходжанне было асабліва нязвыклым для англамоўнай прэсы — з прычыны яе неймавернай значнасці

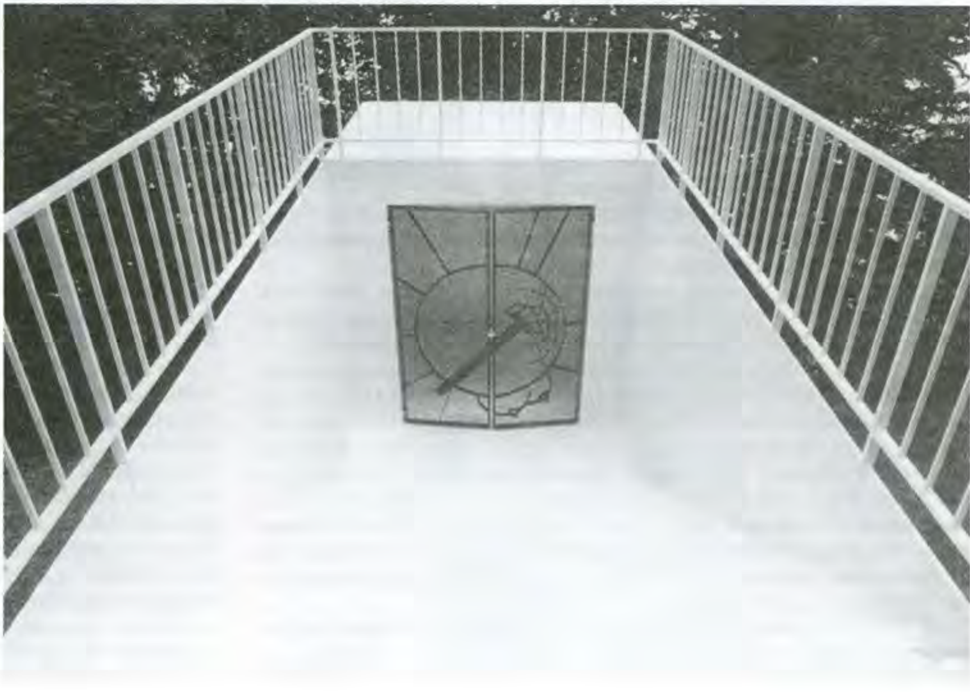
ў сябе дома, у сваіх краінах, і, адпаведна, пастаянна паважнага стаўлення; а таксама прэсы нямецкамоўнай — якая мае звычку заўсёды атрымліваць падрабязную інфармацыю ў максімальна "разжаваным" выглядзе. Абураныя журналісты паспяшаліся абліць брудам арганізатараў. Адзін мюнхенскі галерэйшчык, аўтар небезвядомага праекта "Атланціс-Марыпоза", надрукаваў нават у часопісе "Kunstforum" свайго роду судовы прысуд, у якім усяляк клеймаваў тых, хто ладзіць Д-10 як людзей, што (цытую) "зрабілі цяжкае злачынства перад мастацтвам". Акрамя такіх, даволі камічных выпадаў, было шмат і сур'ёзнай крытыкі, але, прызнаюся, сімпатыю аўтара гэтага артыкула да Дэвід і К° пахіснуць не ўдалося. І сапраўды, што можа адказваць гісторык мастацтва з доктарскай ступенню, калі яго пытаюць, што, уласна, павінны азначаць парослыя пустазеллем чыгуначныя пуці на касельскім вакзале або свінні ў загарадзі на беразе Фулды? Як кажуць, каментарыі лішнія.

Не варта забываць таксама і пра тое, што нават для арганізатара "Documenta" з яе дваццацімільённым (!) бюджэтам тое-сёе ўсё ж застаецца недасягальным, нягледзячы на ўсе намаганні. Так, існуюць мастакі, рэпутацыя якіх настолькі высокая, а ідэйная пазіцыя настолькі моцная і паслядоўная, што ім удзел у касельскай выставе нічога да наяўнага аўтарытэту не можа прыбавіць, а хутчэй, як гэта ні парадаксальна гучыць, можа нават пашкодзіць. Неаднойчы, напрыклад, ледзь не з абурэннем адмаўляўся ад запрашэнняў венскі скульптар Альфрэд Хрдлічка. Кёльнскі жывапісец Сігмар Полке, зорка сусветнага ўзроўню, не адказаў ні на адзін ліст Кацярыны Дэвід. Не мела поспеху і апошняя спроба — акцыя па абклейцы паштовай скрынкі Полке лагатыпам Д-10. Між тым ягоны ўдзел мог бы істотна змяніць агульную карціну, што, як бачна, было запланавана ў самым пачатку.

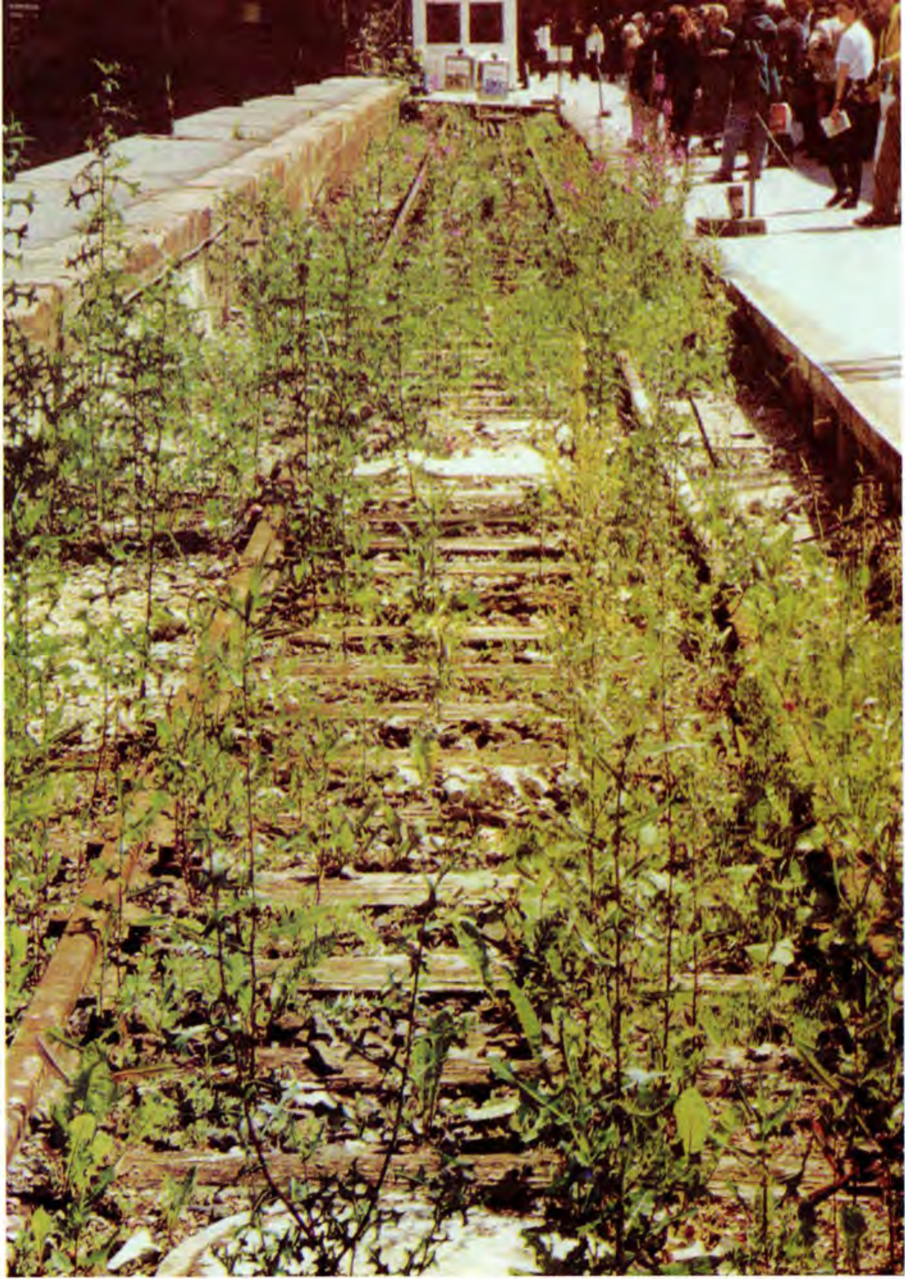
Для разумення тэарэтычных пазіцый сам па сабе спіс удзельнікаў не такі важны. Многія славутасці былі паказаны з малавядомага боку — не асноўным сваім жанрам, а, як Рыхтэр, плёнам другасных заняткаў. Самі работы, іх падбор і спалучэнне, расстаноўка акцэнтаў мелі першачарговую значнасць. Адсюль узнікла падстава папракнуць арганізатараў у сухасці, безаблічнасці, адсутнасці зорак і яркіх праяваў індывідуальнасці. Даволі проста развянчаць і абвінавачванні ў тым, што моладзь, новае, апошняе пакаленне, на гэты раз не атрымала магчымасці выказацца. Што ж, адной з галоўных задачаў Дэвід было змаганне з назапашанымі ў вялікай колькасці састарэлымі "агульнымі месцамі", якія адчувальна тармозяць развіццё эстэтычнай думкі. Адзін з самых распаўсюджаных штампаў — перакананне, што самае маладое мастацтва аўтаматычна з'яўляецца і самым прагрэсіўным. Што такое ўвогуле ўзроставыя адметнасці, як не абсалютная ўмоўнасць! Даволі часта маладыя мастакі толькі *ўдзельнічаюць* у працэсе абнаўлення, ініцыяваным больш дасведчаным старэйшым пакаленнем. А галоўная ўмова чысціні перадачы ідэі — гэта зварот менавіта да першакрыніцы.

Існуе пэўная небяспека, што пры сённяшняй сітуацыі, калі мультымедыяльныя жанры прыцягваюць вялікую ўвагу і займаюць прывілеяваныя месцы на лесвіцы каштоўнасцей, будуць страты ў якасці многіх экспазіцый. Нягледзячы на ўжо здзейснены прарыў у галіне High Tech (высокіх тэхналогій) на Д-9, фота-, відэа- і камп'ютэрныя жанры ўсё яшчэ маюць перавагу як найбольш прагрэсіўныя. На думку многіх, музеі і галерэі часта напаўняюцца проста пасрэднымі рэчамі, адзіная вартасць якіх у тым, што гэта згаданы раней High Tech. Пашырэнне магчымасцей яшчэ не якасны скачок: на экране манітора дзейнічаюць тыя самыя законы чалавечага ўспрымання, што і ўсюды, а пакуль што далёкая ад свайго завяршэння барацьба з тэхнічнымі праблемамі здольная замінаць мастаку-электроншчыку ў вырашэнні чыста эстэтычных праблемаў. Між тым жывапіс, калі ягоны аўтар не толькі эксперыментатар, але і вялікі майстар, увасабляе сучасную праблематыку не горш інтэрнетаўскай старонкі і можа ўражваць бясконцай навязной менавіта эстэтычных вырашэнняў. Абвінавачванні ў тым, што незаслужана адным жанрам аддаецца перавага перад іншымі і, у прыватнасці, відавочнае знарочыста грэблівае стаўленне да





Марцін Кіпенбергер. Скульптура "Пераносны ўваход у метро", праект "Metro - Net".



класічных тэхнік, найбольш часта сустракаюцца ў лавіне публікацый пра Д-10. Зразумела, чым яны выкліканы, аднак аўтар не ставіць пад сумненне аб'ектыўнасць куратара. Дэвід увогуле не займалася вылучэннем прыярытэтаў, гэта супярэчыла б самому стылю яе мыслення. У адным з інтэрв'ю яна здолела выключна дакладна назваць тры слабыя месцы, тры хваробы жывапісу 1990-ых, якія моцна паўплывалі на крызіс жанру: "Я лічу несучасным і нават рэакцыйным жывапіс, стварэнне якога дыктуецца камерцыйным поспехам, калі ён займаецца метафізічнымі пошукамі або вырашэннем чыста тэхнічных праблемаў". Цікава, што для Дэвід усе тры заганы цалкам раўназначныя, а магчыма, грашыць у працы метафізікай — яшчэ горш, чым думаць пра грошы. Сам тэрмін "жывапісец" таксама састарэў. Дэвід Рэеб, Лары Пітман, Кэры Джэймс Маршал, якія ўдзельнічалі ў Д-10, былі вызначаны як "выканаўцы", або, яшчэ лепш, "вытворцы карцін". Такое азначэнне больш поўна выяўляе сутнасць змяненняў, што адбыліся ў мастацтвазнаўчай навуцы.

Тэрытарыяльнасць выставы

Выйгрышнаю часткаю канцэпцыі "Documenta" заўсёды была яе адкрытая структура — поўнае падпарадкаванне гарадскога асяроддзя патрэбам выставы дасягнула ў 1997 годзе апагея. Д-10 акупіравала горад, выклікаючы да асацыятыўнай размовы ўсе ягоныя культурна-гістарычныя пласты — з іх розным палітыка-сацыяльным мысленнем.

Луі Вайнбергер. Мясцовае пустазелле ў саперніцтве з пустазеллем з Усходняй і Паўднёва-Усходняй Еўропы.

Размешчаныя на вуліцах аб'екты не нясуць ніякай аздабляльнай функцыі, як гэта было ў Яна Хоета ў 1992 годзе. Д-9 увогуле нагадвала сабою каталог якой-небудзь пасылачнай фірмы, дзе на сотнях старонак можна было знайсці ўсё неабходнае, увесь асартымент ва ўсёй сваёй яркасці і шматаблічнасці. Кацярына Дэвід зрабіла па-іншаму. Работы мастакоў — на вуліцах, у парку, на вакзале — абавязкова выкарыстоўваюць сваё месцазнаходжанне, узаемадапаўняюць адна адну і выкарыстоўваюць месца як частку кампазіцыі, прыводзяць гледача праз асацыяцыі да роздуму і пры гэтым захоўваюць моцнае агульнае ўражанне. Не будзем пакуль спыняцца на падрабязнасцях, паспрабуем прайсці па пракладзенай арганізатарамі сцежцы цераз выставачны ландшафт. Рэжысурай старанна прадугледжаны ўсе дробязі. Такім чынам, глядач прыязджае ў Касель па чыгунцы (як правіла). "Documenta" пачынаецца для яго ўжо на пероне (напрыклад, "Пустазеллем" Вайнбергера), і з гэтага моманту свет мастацтва, цесна пераплецены з рэальнасцю, маніпулюе ягонымі інтарэсамі і падштурхвае да кантактаў. Па платформе глядач даходзіць да будынка "Вакзал культуры", падрыхтаванага да выставы аўстрыйскімі архітэктарамі Пальфі і Йаборнег. Сабраныя тут праекты вельмі разнастайныя і разлічаны на свежае, жывое ўспрыманне. Вакзал ці то ў сувязі з ягонай функцыяй, ці знарочыста — бо гэта і пачатак, і канец агляду — робіць уражанне месца, напоўненага падзеямі, пульсуючым жыццём. Глядач не павінен адразу мець справу з перагружаным тэорыяй матэрыялам, аднак у той самы час ён рыхтуецца да гэтага. Тут з пэўнай перыядычнасцю ў спецыяльна зробленым "Кіно БАЛІ" паказваюць знятыя для Д-10 фільмы, у тым ліку фільм А.Сакурава.

Пакідаючы вакзал, наведвальнік ужо пэўным чынам настроены на ўспрыманне і, самае галоўнае, патэнцыяльна гатовы бачыць мастацтва літаральна ўсюды — у вітрынах магазінаў, у рэкламных плакатах і нават у сметніцах і лаўках, што стаяць на вуліцах. Падпарадкаваны ідэі стваральнікаў выставы, ён рухаецца ў напрамку музея "Fridericianum", мінаючы падземны тунель і вуліцу-лесвіцу. Эстэтыка размешчаных тут аб'ектаў ужо іншая, чым на вакзале. Яна звязана менавіта з *гарадской* культурай, з пытаннямі палітыкі і архітэктуры, сацыяльнай неўладкаванасці, перанаселенасці, з праблемай масавасці і індывідуальнасці. Сам музей з'яўляецца цэнтрам тэарэтычнай нагрузкі, інтэлектуальным ядром выставы, месцам вырашэння пытанняў, што маюць дачыненне менавіта да мастацтва. Будынкі "Отанеума" і "Дакумент-хола", што знаходзяцца паблізу "Fridericianum'а", неслі, акрамя выставачных, яшчэ і грамадска-інфармацыйныя функцыі. "Хол" быў, напрыклад, пераўтвораны ў своеасаблівае бюро, камп'ютэры якога, падключаныя да Інтэрнета, утваралі адмысловае дыскусійнае поле.

Сцежка "цераз культурны ландшафт" заканчвалася на беразе Фулды, і ўваход у "Сусветнае метро" Кіпенбергера, які стаяў там, тэматычна вяртаў гледача на зыходныя пазіцыі. Тут была размешчана таксама нашумелая загарадзь са свіннямі і зручнымі месцамі для гледачоў. Паколькі свінні яшчэ задоўга да адкрыцця ўзбудзілі нездаровую цікавасць у гараджан, якія выраслі далёка ад натуральнай прыроды, было разумна змясціць іх у самым канцы выставачнага паркуса — такім чынам гэтая крыху цынічная метафара як найлепш завяршала сабою экспазіцыю і адначасова ставіла пад сумненне шмат што з таго, у чым глядач, магчыма, ужо быў абсалютна перакананы. Яму давалася магчымасць на зваротным шляху да вакзала пераацэньваць і пераасэнсоўваць свае першыя ўражанні і, кіруючыся агульнымі





Карстэн Хёлер, Роземары Трокель. Дом для свіней і людзей.

ўражаннямі, шукаць у работах новыя, незразумелыя раней дэталі. Нельга сказаць, каб гэтае агульнае ўражанне было пазітыўнае. Касель быў хутчэй крытычным люстэркам, чым альтэрнатыўным светам, поўным нечаканых і дзівосных адкрыццяў. Не ўсім гэта прынесла задавальненне, але пазіцыя Дэвід была бескампрамісная: мэты дагадзіць гледачу яна відавочна не ставіла. Лепш сказаць, што дзякуючы збалансаванасці і добрай рэжысуры ёй проста ўдалося глыбока зазірнуць у нашу будзённасць. "Я не думаю, што пры згадванні слова "мастацтва" гаворка ідзе пра задавальненне або запаўненне вольнага часу", — выказванні Дэвід даволі радыкальныя, а радыкалізм мае хоць бы той пазітыўны бок, што валодае сілай пераканання. Пры гэтым важна, вядома, захоўваць меру і не кідацца ў крайнасць чыстага тэарэтызавання. Дзеці, як вядома, найлепш навучаюцца ў працэсе гульні. Атрыманне задавальнення ад аб'екта мастацтва зусім не выключае ідэйнай нагрузкі і наступных роздумаў і высноў, якія робіць глядач. Наколькі ўдалося Д-10 збалансаваць адно з адным, адназначна сказаць немагчыма. Кожны мае права рабіць уласныя высновы, хоць бы і на падставе часопісных ілюстрацый.

Кніга да выставы

Нязвыкла высокая доля чыстага тэарэтызавання, шматлікія артыкулы, якія абгрунтоўвалі тыя ці іншыя работы, тэкстуальныя вынікі даследаванняў, зробленых спецыяльна для "Documenta", сваім аб'ёмам зрабілі практычна бессэнсоўным выданне каталога ў звыклым ягоным выглядзе. Таму матэрыялы прынялі форму кнігі — цудоўнага выдання ў цвёрдай вокладцы коштам 120 нямецкіх марак. Кніга носіць назву "Politics — Poetics" і не мае функцый даведніка: гэтую ролю выконваюць нашмат больш танныя і зручныя ў карыстанні брашуры з падрабязнай інфармацыяй і растлумачэннямі для менш падрыхтаванага гледача. Ёсць і прамое падабенства да каталога з трох частак. Кніжныя выданні разам з тэлерэпартажамі на канале "Arte" і Інтэрнетам склалі моцны інфармацыйны паток, арыентаваны па ступені складанасці на розныя ўзроставыя і сацыяльныя катэгорыі. Пазней да гэтага далучыліся яшчэ газетныя і часопісныя публікацыі.

Грунтоўнае знаёмства з "Politics — Poetics" здольнае замяніць сабою наведванне выставы — вынік, да якога імкнецца выдавец любога каталога. Уяўленням і перакананням Дэвід больш за ўсё падыходзіць форма кнігі, якая дазваляе вольна камбінаваць тэкст і выяўленчыя матэрыялы ў любой паслядоўнасці. Упор пры гэтым робіцца не на энцыклапедычнасць, хоць увазе гледачоў паказваецца ўвесь пасляваенны перыяд гісторыі. Менавіта ў гэты час перад чалавецтвам паўсталі праблемы, што зрабіліся асноўнай тэмай дэбатаў, якія "выяўляюць гісторыка-культурныя сувязі і служаць інструментам прадуктыўнага аналізу". Куратар тут хутчэй накіроўвае, чым вызначае. Дэвід ахвотна дае іншым магчымасць выказацца, толькі зрэдку, у інтэрв'ю або стэнаграмах абмеркаванняў, робіцца бачнай яе ўласная пазіцыя.

На дапамогу сучаснасці, у сканцэнтраваным выглядзе адлюстраванай на 17-ці разваротах-калажах архітэктара Рэма Каалхааса, заклікана эра шасцідзесятых, рэвалюцыйны 1968 год, анархізм у асобе кінарэжысёра Жан-Люка Гадара. Дзве гэтыя постаці шмат у чым вызначылі аблічча Д-10, яны неслі асноўную тэарэтычную нагрузку. Праект Каалхааса "Pearl River Delta" аналізуе індустрыяльны і архітэктурны бум у трохвугольніку Кантон — Макао — Ганконг, "лепшым ва ўсім свеце месцы для бізнесу". Старонкі аформлены ў чыста візуальнай форме, гэта значыць, што, нягледзячы на тое, што паўсюдна мільгае тэкст, яны фактычна нечытэльныя. Ва ўсім праступае дух урбанізму — шалёны рытм, строгая архітэктоніка, атмасфера выгады і разліку. Анархічная канцэпцыя 1960-ых прадстаўлена поўным жорсткай іроніі і скепсісу "Слоўнікам кітаіста" Гадара і заклапочана неабходным кантрастам думак. Увогуле, увесь спектр артыкулаў надае матэрыялу "выбуховы" характар. Тут прысутнічае практычна ўсё, што займала лепшыя розумы пасляваеннай эпохі — "гарадская утопія" ("Свет без межаў Масаа" Міёшы), "нямецкая" праблема (Хана Арэндт), "еўрапейскае суіснаванне" (Эдуард Гліса) і шмат чаго іншага. Для ілюстрацыі сваіх тэзісаў

аўтары часта выкарыстоўваюць жанр кіно; цытаты ў выглядзе кадраў з вядомых і малавядомых стужак нясуць у сабе характэрную пячатку часу. На фоне амаль няспыннага выяўленчага рада і разгортваецца спрэчка паміж прыхільнікамі класічнага прагрэсу ў духу XIX стагоддзя і адэптамі новага касмапалітызму 1990-ых. У новым святле паўстае старое паняцце "грамадства ўсеагульнага спажывання", каштоўнасці якога выклікаюць нарастаючую агрэсіўнасць інтэлігенцыі. Агульны курс вядзе ў бок пераадолення рацыяналізму — як у штодзённасці, так і ў ментальнай сферы.

Сустракаецца нямала і канкрэтных растлумачэнняў да ідэі Д-10. Да вельмі характэрных выказванняў Кацярыны Дэвід належаць, напрыклад, яе словы пра тое, што яна "стараецца ў дадзены час выдзяляць супярэчлівыя ў сваёй аснове пазіцыі, якія не ўкладваюцца ў нармальныя рамкі, што даследуюць памежныя галіны культуры, нават тыя, што стаяць на мяжы сэнсу, — гэта ўсё роўна лепш, чым падтрымліваць згоднікаў".

Увогуле цяжка сказаць, што кніга дае нейкія гатовыя высновы, хутчэй яна падобная на поўную супярэчнасцей "бомбу запаволенага дзеяння", якая павінна "выбухнуць" у галаве чытача. Дэвід паклапацілася пра пастаяннае сутыкненне пазіцый розных аўтараў, пра тое, каб факты разглядаліся ў руху, увесь час з розных бакоў. Такі самы падыход быў пажаданы і для наведвальнікаў выставы, якія пастаянна адчувалі незавершанасць, недасказанасць, "няўтульнасць" на тэрыторыі выставачнага паркуса. І толькі тыя, хто змог гэтак сама спакойна і бясстрасна плаваць па нашпігаванай парадаксальнымі супастаўленнямі культурнай "акваторыі" Каселя, маглі бачыць ідэю і знаходзіць сэнс у стане пастаяннай няўпэўненасці, непарыўнага руху. Кніга да "Documenta-X" служыла для гэтага цудоўным трэнажорам.

Ідэалогія

Аснова тэорыі, ідэйнай нагрузкі "Documenta-X" была запазычана Кацярынай Дэвід у спадчыне 1960-ых гадоў, своеасаблівым часе, калі тэхналагічны прарыў і абумоўленае ім хваляванне розуму на фоне в'етнамскай вайны падарвалі веру ў старазапаветныя, у грамадска-сямейныя каштоўнасці, у стабільнасць і непазбежнае працвітанне. Пасля Другой сусветнай вайны свет, стомлены ад разбурэнняў, голаду і смерці, з хваравітай амбіцыйнасцю кінуўся аднаўляць страчанае, не ўсведамляючы, што разам з мільёнамі ў большасці сваёй ні ў чым не вінаватых людзей загінула сама ідэя патрыярхальнага грамадства ў стылі XIX стагоддзя. Ягоны базіс быў фактычна разбураны ўжо падчас Першай сусветнай вайны, аднак спатрэбіліся яшчэ два дзесяцігоддзі і другі крызіс, каб давяршыць пачатае. Тым не менш на энтузіязме ваеннага пакалення Еўропа паўстала з руінаў: у 1960-ыя прыйшоў час для народжаных пасля вайны, якія сутыкнуліся з ідэйным вакуумам і непераканаўчасцю кансерватызму 1950-ых. Гэта быў час анархізму, утапічных ідэй, студэнцкіх рэвалюцый, масавых маладзёжных рухаў. Тады ж з'явіўся феномен масавых міграцый насельніцтва з эканамічных прычынаў, што таксама адпаведным чынам паўплывала на рост і структуру гарадоў. Менавіта тут бярэ пачатак *урбанізм*, вызначальная тэма "Documenta-10" і крыніца большасці праблемаў у сучасным свеце.

У радыкальных настроях 1960-ых увасобілася надзея інтэлігенцыі на магчымасць пераўтварэння грамадства, культывацыю ідэальных якасцяў у новапабудаваных ідэальных гарадах. Квітнелі жыццё ў камунах, рух хіпі; у літаратуры гэта час франтальнага наступлення навуковай фантастыкі. Архітэктарам упершыню была дадзена магчымасць комплекснага планавання (Бразіліа Оскара Німейера).

Энтузіязм часу стаў, аднак, толькі грунтам, пунктам адліку для Кацярыны Дэвід. Яна імкнулася выявіць карані сучасных сацыяльна-культурных з'яваў. Важна было прасачыць за развіццём ідэй, за іх рэалізацыяй. На думку куратара, паводле агульнага настрою, створанага выставай, вынікі, якія мы цяпер можам падвесці, у цэлым негатыўныя. На прыкладах мастацтва 1970-ых — 1980-ых адчуваецца падкрэслены стан расчараванасці, паступальнае крушэнне надзей на пазітыўную перабудову свету.



Выклікаыны тэхналагічным бумам інфармацыйны выбух, панаванне тэлебачання і іншых сродкаў масавай інфармацыі стварылі новае культурнае асяроддзе. Пераканаўчасць у перадачы рэальнасці тэхнічнымі сродкамі прывяла да сітуацыі, калі выява стала раўназначнай рэальнасці: з'явілася магутная плынь гатовых вобразаў, што садзейнічала пашырэнню абсягаў дзеяння масавай культуры і, як вынік, нараджэнню канцэптуалізму. Мастак, які знаходзіцца ў такой няспыннай плыні, практычна няздольны працаваць па старому метаду, метаду мадэрна: "уражанне — асэнсаванне — творчая перапрацоўка — замацаванне вынікаў у творы". Натуральнай рэакцыяй на несупынны наплыў інфармацыі стаў *метад архівавання*, які ў тым ці іншым выглядзе прысутнічае ў арсенале практычна кожнага сучаснага мастака. Уражанні збіраюцца і рэгіструюцца якім-небудзь спосабам — ад фатаграфіі і назапашвання, захоўвання дробных прадметаў да стварэння віртуальных бібліятэк і архіваў. Уступленне ў гульню камп'ютэра як універсальнай інфармацыйнай базы вывела працэс на якасна новы ўзровень.

Біяпрацэсуальны метад, які ў апошнія гады атрымаў шырокае распаўсюджанне, быў даволі грунтоўна прадстаўлены на Д-10. Ягонай вызначальнай рысай з'яўляецца ўключэнне ў кампазіцыю твораў біялагічных аб'ектаў. Прысутнасць жывёл, раслін, насякомых і да т. п. у якасці кампанента мае на ўвазе аспект развіцця, працяглага дзеяння. Працэс робіцца асноўным мастацкім сродкам, назіранне за зменамі — ключом да разумення канцэпцыі.

Як прыклад увасаблення тэмы згадаем "Дом для свіней і людзей" нямецкіх мастакоў Карстэна Хёлера і Розмары Трокель. Павільён перад аранжарэяй быў зроблены па прынцыпу японскага "Сада камянёў" з тым адзіным адрозненнем, што медытаваць наведвальнікам даводзілася перад вывадкам пародзістых свіней. Няхітрая псіхалогія парсючкоў павінна была падштурхнуць да развагаў пра адносную вышыню чалавечых запатрабаванняў. Гэтая работа карысталася, як ужо згадвалася, асаблівай папулярнасцю ў гледачоў і журналістаў, якія завяршалі рэпартажам з загарадзі практычна ўсе тэлеперадачы пра "Documenta". Для апа-



Вокладка кнігі да "Documenta-X"; адна з старонак, прысвечаных Жан-Люку Гадару.

Рэм Каалхаас. Новы урбанізм, "Pearl River Delta".



зіцыянераў, у сваю чаргу, свінні служылі моцным аргументам у спрэчках, што мелі мэтаю даказаць упадкавасць мерапрыемства і дэградацыю густаў куратара.

Заключэнне

На жаль, памер часопіснага артыкула не дазваляе нават проста пералічыць усе больш-менш значныя работы або хоць бы жанры прадстаўленых на Д-10 твораў. Усё ж хачу згадаць асобныя, што вызначалі агульны кірунак. У галіне сацыяльна ангажаванага мастацтва такой работай, несумненна, была настольная гульня бельгійца Ёзэфа Леграна, які жыве ў Берліне. Ён узяў за ўзор забаўляльную гульню тыпу "Манаполія", дзе некалькі чалавек перасоўваюць фішкі, кідаючы кубік. Легран стварыў новыя правілы на падставе рэальных сацыяльных дачыненняў у сучасным свеце. Той, хто кінуў кубік, пачынаў рабіць хады і пасоўвацца па зафарбаваных палях, што азначаюць адпаведна "адукацыю", "падарожжа", "кар'еру", "працу", "сям'ю" — словам, усю грамадскую структуру глабалізаванага грамадства канца XX стагоддзя. Прадуманая сістэма разгалінаванняў стварала магчымасць індывідуальнага выбару, а таксама падабенства незалежных ад гульца абставінаў , якія могуць стварыць "жыццёвыя" ўскладненні, уключаючы турму. Прапанаваная ў форме гульні магчымасць усведамлення важных сацыяльных зменаў, якія адбываюцца ў наш час, была арыгінальнай і мела значную каштоўнасць. Столікі з полем для гульні, фішкамі і кубікам былі расстаўлены на "Вакзале культуры" і на вуліцах каля кафэ.

"Дакумента-хол" уяўляў сабою цэласны твор, дзякуючы інтэр'ернаму "ўбранню" аўстрыйца Петэра Коглера, які ператварыў будынак са шкляным фасадам у заблытаную сістэму з ілюзорных трубаў шэра-сталёвага колеру. Аўтар стварыў з дапамогаю камп'ютэрных разлікаў сапраўдны хаос камунікацый, раздрукаваў вынік на рулонах паперы вялікага фармату і абклеіў імі "Хол" як шпалерамі. Атрыманы вынік цяжка перадаць нават серыяй фатаграфій. Неабходна асабістая прысутнасць, каб адчуць блізкі да фізічнага ціск на ўспрыманне — аналогію зведанага ўсімі намі штодзённага псіхалагічнага ціску, інфармацыйнага стрэсу.



Як пераканаўчы прыклад сучаснага выставачнага праекта можа быць згадана зала амерыканскіх мастакоў Майка Кэлі і Тоні Аўслера з інсталяцыяй Poetics Projekt. Вольнае спалучэнне сродкаў святла, двух- і трохмернай вывявы, метаду праацыравання і кантрасту фактураў плюс тэкставыя ўстаўкі стваралі лавіну асацыяцый і разам з тым нейкую гарманічную цэласнасць. Тэматычнай асновай стаў час, праведзены мастакамі разам, калі яны ў Каліфорніі займаліся музыкай, арыентаванай на панк-рок і ўласцівыя гэтаму жанру шокавыя вобразы, яркія, з выклікам, сугучныя з рэчаіснасцю. У цэлым менавіта такая арганізацыя прасторы магла быць узятая як узор для вывучэння ў мастацкіх навучальных установах.

Канцэнтраванасць і ідэйная накіраванасць "Documenta" робяць яе неацэнным навучальным дапаможнікам як для прафесіяналаў, так і для шараговага аматара сучаснага мастацтва. У 1997 годзе выстава паўстала перад грамадскасцю як чыстае люстэрка сучаснасці, як своеасаблівыя могілкі культуры мадэрна, пахаванай у кварталах вялікіх гарадоў, — гэта значыць менавіта там, дзе яна нарадзілася і ўзмацнела сто гадоў назад.

Пры напісанні артыкула былі выкарыстаны матэрыялы часопісаў "Kunstforum", "Art", газеты "Kunstzeitung" і каталога да выставы.

Пераклад з рускай мовы.

M

Галія Фатыхава

РОЗДУМ ПРА СЯБЕ – РОЗДУМ ПРА СВЕТ



Шлях да свабоды. Алей, 1989.



Час выканання жаданняў. Алей, 1999.



У ноч перад Купаллем. Алей, 1999.



Веранiка. Алей, 1993.

Старэйшых беларускiх мастакоў публiка ведае лепш. Бо гадоў 10—20 назад, калi яны былi ў росквiце сваiх творчых сiлаў, прэса з вiдавочным захапленнем пiсала пра iх – "прапагандавала мастацкiя дасягненнi рэспублiкi". I Пётр Аляксеевiч Данелiя ў Брэсце быў знакамiтай асобай. Ягоныя карцiны з пышнымi красамоўнымi аблокамi прыцягвалi ўвагу на самых прадстаўнiчых выставах. Цяпер больш за 60 твораў Пятра Данелii знаходзяцца ў музейных калекцыях Беларусi i за яе межамi.

Славы дадавалi вучнi: за 20 гадоў, калi мастак кiраваў студыяй выяўленчага мастацтва, тут выраслi такiя значныя асобы, як Iван Рэй, Пётра Свентахоўскi, Мiкола Селяшчук, Уладзiмiр Новiк... Пад бацькавым крылом набываў першыя веды i ўмельства сын Леанiд, цяпер ужо сам бацька i сталы майстар.

Успамiнаючы гады вучобы ў Мiнскiм мастацкiм вучылiшчы, куды Леанiд Данелiя прыйшоў пасля сур'ёзнай працы ля свайго патрабавальнага i прыхiльнага да кожнага таленавiтага чалавека першага настаўнiка, ён распавядае, як не хацелася iсцi на заняткi ў вучылiшчы, бо яны былi залiшне простыя: паведамлялася на iх пра даўно яму знаёмае i засвоенае.

На той час у кнiгарнях i бiблiятэках пачалi з'яўляцца дыхтоўныя кнiгi пра iмпрэсiянiзм, яго стваральнiкаў i паслядоўнiкаў, музеi пакрысе пачалi ладзiць паказы iх твораў. I маладыя былi захоплены гэтай плынню, iм таксама хацелася лёгкасцi, свежасцi, уласныя адчуваннi i ўражаннi здавалiся такiмi важнымi i цiкавымi, што абавязкова патрабавалi занатоўкi на палатне. Часам гэта было проста юначае бунтарства, жаданне адысцi ад класiчных малюнкаў i кампазiцый, ад акадэмiзму выкладання, ад рэвалюцыйнага рамантызму савецкай эпохi. Хацелася перабплытаць усе фарбы на палiтры, разняволiцца ў памкненнях i ствараць вобразы першых уражанняў, суб'ектыўнага бачання, iмгненняў жыцця. Толькi што адкрыты кiрунак мастацтва зачароўваў сваёй незвычайнасцю, iнтэлектуальнымi глыбiнямi, таямнiцай творчай фантазii. Непрыманне агульнапрынятых на той час сацыяльных i маральна-эстэтычных каштоўнасцей, юначае бунтарства выклiкалi незадаволенасць кiраўнiцтва, якое пiльна сачыла за iдэалагiчнай правiльнасцю. Леанiду пагражала выключэнне з навучальнай установы. На шчасце, на ягоную абарону ўсталi выкладчыкi Леанiд Шчамялёў i Альгерд Малiшэўскi. Мастак i сёння ўспамiнае гэты жыццёвы ўрок з глыбокай удзячнасцю да згаданых старэйшых калегаў.

Пасля пэўнага перыяду фармальных пошукаў Леанiд Данелiя захапiўся традыцыйным рэалiстычным жывапiсам. Зноў усё запаланiлi кнiгi i альбомы, абавязковымi для знаёмства сталi работы старых майстроў, вывучэнне тэхнiкi iх пiсьма. Значны ўплыў зрабiў на маладога мастака ўжо знакамiты на той час Вiталь Цвiрка. Пошукi свайго шляху ў мастацтве, свайго почырку былi пакутлiвыя i доўгiя, мяркую, так яно амаль ва ўсiх бывае: пошук сябе iдзе ўсё жыццё. Да заканчэння вучылiшча выспела думка, што ягонае самавыяўленне ляжыць у рэчышчы рэалiстычнага мастацтва.

Навучанне ў Беларускiм тэатральна-мастацкiм iнстытуце замацавала светапогляд, фiласофскае ўспрыманне рэчаiснасцi. Леанiд Данелiя праверыў свае сiлы, свае веды i адчуваннi ў графiцы, прыкладным i дэкаратыўным мастацтве, жывапiсе. Упэўненае валоданне рознымi тэхнiкамi, разуменне законаў i адметнасцей розных вiдаў мастацтва дапамаглi яму выпрацаваць такую сiстэму вобразаў, у якой натуральна спалучаюцца выразныя магчымасцi колеру i лiнii, дэкаратыўнасцi i змястоўнасцi.

Шмат гадоў Леанiд Данелiя працуе ў галiне мастацкага афармлення i праектавання. Iм аздоблены iнтэр'еры дома адпачынку "Белая Русь" на возеры Нарач, дзiцячага садка фабрыкi "Элем" у Мiнску (вiтражы, манументальны роспiс на тэмы беларускiх народных казак), гасцiнiчнага комплексу саўгаса "Заказельскi" Брэсцкай вобласцi (вiтражы, дэкаратыўна-манументальны роспiс, люстры). Працаздольнасць i прафесiйны падыход да ўсяго, што ён робiць, заваявалi мастаку аўтарытэт i сярод калегаў, i сярод заказчыкаў. Бо не сакрэт, што менавiта мастацкае афармленне дае сёння магчымасць адносна рэгулярна зарабляць "на хлеб" творчай працай.

А "для душы" ён усе гады займаецца станковым жывапiсам, зрэдку ўдзельнiчае ў выставах. Схiльнасць да манументалiзму паўплывала на ягоны падыход да вырашэння мастацкага вобраза тэматычнай станковай карцiны. I свае роздумы, свае спадзяваннi мастак увасобiў у сюжэтах i паняццях, здаецца, па ўсяму алфавiту – ад А да Я. Роздум пра адвечны чалавечы лёс – у карцiне "Чаканне" (1993), пра заўтрашнi дзень – "Пачатак. Дарогай свабоды" (1989). Фiласофскiя абагульненнi часам сумяшчаюцца з гратэскам: свабода таксама адносная, яна не сiнонiм раю, за ёю можа стаяць i выпаленая пустыня... Пастаянна iдзе праз гады толькi глыбокая сiмпатыя да простага чалавека. Менавiта шчырасць i адкрытасць робяць такiмi прыцягальнымi ягоныя палотны ("Вяртанне", 1984).

Ледзь не з юначых гадоў жыве ў душы мастака вобраз Веранiкi – каханай Максiма Багдановiча i гераiнi ягоных вершаў. Гэты вобраз для яго — як бы эталон жаночага харастваа, высокай духоўнасцi i неспасцiгальнай таямнiцы. Спробу ўвасобiць свае мроi на палатне мастак зрабiў у 1993 годзе. Карцiна называецца, як i верш паэта, "Веранiка". Танклявая постаць дзяўчыны з вяночкам на галаве пры месяцовай сцежцы, што бяжыць удалячынь. На пярэднiм плане – засохлае дрэва, сiмвал нязздзейсненых мараў паэта. Дэкаратыўная, эфектная кампазiцыя, iнтэнсiўны каляровы жывапiс, а работа поўнiцца рамантычна-мiнорным настроем, лiрычны пейзаж зачароўвае i выклiкае ўспамiны-летуценнi.

Зусiм у iншай манеры напiсаны карцiны "Поўня" i "Кветкi восенi"(абедзве 1998). Леанiд Данелiя тут адмовiўся ад класiчных сюжэтаў i акадэмiчных нормаў, пайшоў, так бы мовiць, ад штодзённай рэчаiснасцi. Маладыя аголеныя жанчыны напiсаны ярка, экспрэсiўна. Гэта беларускiя жанчыны, сцвярджае мастак, i яны лепшыя ў свеце. Работы поўняцца жыццёвай энергiяй, святочным настроем. Адкрытыя чыстыя колеры, мазаiчная манера пiсьма i поўная раскаванасць у паказе натуральнага жаночага харастваа. Вобразы абаяльныя i грацыёзныя, пераканаўчыя i бясконца прывабныя. Карцiны гучаць жыццесцвярджальным гiмнам, адначасова выяўляючы актыўныя творчыя пошукi мастака, яго няспыннае эксперыментатарства ў галiне колеру.

Блiзкiя сэрцу куточкi роднай Беларусi, неабсяжнасць прастораў i велiч нашых лясоў, рэчак i азёраў увасоблены на палотнах "Бабiна лета на Прыпяцi" (1980), "Зорка Венера" (1981), "Лiпеньскiя навальнiцы" (1984), "Браслаўскiя прасторы" (1986), "Майскiя зацемкi на рэчцы Пцiч", "Возера Нарач. Ружовы вечар", "Цiшыня. Дзiва над Лотвай", "Таямнiцы. Зорныя сустрэчы" (усе — 1990-ыя гады). Пейзажы Леанiда Данелii складаныя па кампазiцыi, з насычанай колеравай гамай, маюць рамантычна - фiласофскае гучанне. У няяркiх, стрыманых фарбах беларускай зямлi мастак адкрывае адмысловае каларыстычнае багацце, дамагаецца ў пейзажах незвычайнай чысцiнi тонаў у збiжанай колеравай гаме.

Моцным бокам творчага дараванння Леанiда Данелii з маладых гадоў было ўменне кампазiцыйна востра i цiкава выбудоўваць свае карцiны. Грунтоўныя заняткi праектаваннем i афармленчай практыкай паспрыялi развiццю гэтай здольнасцi. I захапленне архiтэктурай з узростам не праходзiць, асаблiвае замiлаванне выклiкаюць паэтычныя куточкi старога Мiнска, якiя неаднойчы ягоным пэндзлем пераносiлiся на палатно. Згадаю хоць бы серыю "Куточкi старога горада" (1970-ыя гады).

Мастак не пiша карцiнаў на продаж, баiцца трапiць пад уплыў густаў заказчыкаў цi пакупнiкоў, стаць салонным жывапiсцам. Для яго праца над палатном, заняткi станковым жывапiсам – чыстая творчасць, пошук адказу на ўласныя пытаннi або на тыя, што ставiць жыццё... Незважаючы на матэрыяльныя цяжкасцi, лiчыць ён, час сёння спрыяльны для самарэалiзацыi асобы, бо над мастаком няма iдэалагiчнага дыктату i няма абмежаванняў у атрыманнi iнфармацыi. Досвед, набыты за папярэднiя гады, дае магчымасць пераасэнсоўваць i па-майстэрску выказваць на палатне свае роздумы i ўяўленнi. У мастака рамантычнай арыентацыi, а менавiта такiм бачыцца мне Леанiд Данелiя, цiкавасць да навакольнага жыцця выяўляецца найперш праз разуменне ўласнай душы, даследаванне ўнутранага мiкракосму. Праз асэнсаванне парыванняў свайго асабiстага Я мастак iмкнецца спасцiгнуць таямнiцу таго няўлоўнага, зменлiвага i дзейснага пачатку, якi рухае сучасным чалавекам, асаблiва творчым чалавекам. Гэта вельмi цiкава...

Хочацца выказаць спадзяванне, што гледачы ўбачаць плён ягоных пошукаў на персанальнай выставе i па дзеляць з мастаком радасць ад яго нястомнай працы.

I першым павiншуе мастака на вернiсажы Пётр Данелiя – бацька i першы настаўнiк.

М

Ала Шамрук

МАСТАК, ГІСТОРЫК, АРХІТЭКТАР

Творчы шлях Эдуарда Агуновіча пачынаўся з графічных ілюстрацый да літаратурных твораў. Пасля заканчэння графічнага факультэта Беларускага тэатральна-мастацкага інстытута (1966) ён атрымлівае ў 1967 годзе дыплом на Усесаюзным конкурсе за графічныя ілюстрацыі ў тэхніцы афорта да паэмы "Тарас на Парнасе". Выконвае серыі ілюстрацый да паэмы "Сымон -музыка" Якуба Коласа, раманаў "Глыбокая плынь" і "Трывожнае шчасце" І.Шамякіна, паэмы "Прыгоды дзеда Міхеда" А.Астрэйкі. І раптам гэты выдатны графік узяўся за афармленне музейных экспазіцый. Ці было гэта выпадковасцю? Можна доўга разважаць наконт таго, як выпадковасць часам становіцца для чалавека яго лёсам і ці можна яе ў такім разе назваць выпадковасцю. А можа гэта наканаваны лёс прымае выгляд выпадковасцей? Так ці інакш, творчы шлях Э.Агуновіча акрэслены ўдзелам як у мастацкім афармленні кніг, музеяў, так і ў стварэнні манументальных помнікаў, да якіх мастак звярнуўся ў апошнія гады, і ўяўляецца мэтанакіраваным рухам да ўсведамлення свайго месца, сваіх задач і магчымасцей у мастацтве.

Творчы прынцып, які аб'ядноўвае дзейнасць мастака па афармленню музеяў, характарызуецца пошукам вобразна-эмацыянальнага стрыжня, дзе ўлічваецца тэма музея, падрабязна і дакладна распрацоўваюцца дэталі. У аснове праектавання інтэр'ера музея, арганізацыі яго прасторы ляжыць складанне сцэнарыя, у якім прадуманы працэс успрымання зместу экспазіцыі ў часе і ў прасторы, яе эмацыянальнага ўздзеяння на гледача, увядзення ў яе структуру акцэнтаў, эмацыянальна-прасторавай дамінанты. Усе дэталі, розныя мастацкія сродкі падпарадкаваны галоўнай вобразнай ідэі і ўносяць у яе свой зместавы і эмацыянальны код.

У жаданні паглыбіцца ў семантыку пластычных формаў, выяваў рэчаў, знайсці іх першааснову, прасачыць паходжанне, што характэрна для ўсіх відаў творчай дзейнасці Агуновіча, бачыцца апантанасць гісторыяй і, магчыма, як вынік гэтага, яго зацікаўленасць музеямі. Дзейнасць па мастацкаму афармленню экспазіцый прывяла аўтара да разумення архітэктуры як прастораарганізуючага мастацтва, формы якога нясуць у сабе і ўласную вобразнасць. Магчыма, здольнасць у мастацкіх творах знаходзіць гістарычныя карані, а гісторыю разглядаць як імпульс для мастацкай творчасці, прастору — як аб'ект фарміравання вобразна-эмацыянальнага асяроддзя, і архітэктуру — як мастацтва са сваім вобразным кодам і пластычнымі магчымасцямі прывяла мастака спачатку ў музеі, а затым да стварэння манументальных помнікаў, у якіх архітэктуры належыць важная роля.

Работа над мастацкім афармленнем экспазіцый пачалася з Музея І з'езда РСДРП. Затым былі Музей савецка-польскай баявой садружнасці ў вёсцы Леніна, Музей Дзяржынскага ў Дзяржынску, Музей рамёстваў і промыслаў у Заслаўі. Менавіта ў апошнім музеі ўпершыню праявіліся захапленне мастака краязнаўствам, адносіны да гістарычных рэліквій як да нацыянальных святыняў — для іх былі спраектаваны своеасаблівыя стэнды-помнікі (музей не захаваўся). Мастак афармляў экспазіцыі беларускіх раздзелаў на міжнародных выставах, Музея Якуба Коласа ў Мінску, Музеяў Янкі Купалы ў Вязынцы і ў Мінску. Творчыя задачы аўтара ў гэтых работах вар'іруюцца ад дасягнення максімальнай дакладнасці, сапраўднасці абсталявання да вобразнага асэнсавання тэмы экспазіцый і стварэння мастацкімі сродкамі пэўнага эмацыянальнага асяроддзя. Ва ўзросце 36 гадоў ён быў удастоены звання заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі за дзейнасць па афармленню музейных экспазіцый.

Імпульсам пошуку вобразнай тэмы Музея М.Багдановіча ў Мінску стала паэтычная лірыка, якая падказала мастаку вырашэнне інтэр'ера і ўвасобілася ў стылістыцы мадэрна з тонкім адценнем нацыянальнага каларыту. Рэалізаваць удалося толькі частку задумы (праект першага паверха застаўся неажыццёўленым), што не дае ўяўлення аб агульнай прасторавай кампазіцыі музея. Аднак і тое, што рэалізавана, вельмі дакладна адпавядае вобразу літаратурнага музея, вобразу самога паэта і яго паэтычнай спадчыны. Кожная лінія ў мастацкім вырашэнні інтэр'ера прарысавана з вытанчанай элегантнасцю, якая ўласціва мадэрну, кожная дэталь старанна распрацавана і падпарадкавана галоўнай канцэпцыі музея. Экспанаты, фотаздымкі жывуць тут у асяроддзі, якое фарміруе адчуванне адначасова паэтычнай узнёсласці і гістарычнай дакладнасці. Камернасць прасторы залаў узмацняе ўспрыманне кожнай дэталі экспазіцыі як каштоўнай рэліквіі. Своеасаблівым музычным акампанементам галоўнай тэме музея гучаць па-мастацку распрацаваныя столі ў суладдзі з дэкаратыўнымі люстрамі. Кветкавыя матывы мадэрна, вытанчаныя арнаментальныя рэльефы столяў пры маленькай вышыні залаў задаюць аснову лірычнаму тону прасторы. Эмацыянальнасць, з якой мастак працаваў над афармленнем інтэр'ераў музея і якая ідзе ад захаплення лірыкай М.Багдановіча, перадаецца і наведвальнікам. За мастацкае афармленне Музея М.Багдановіча і Музея партызанскай славы ва Ушачах Э.Агуновіч атрымаў Дзяржаўную прэмію Беларусі ў галіне архітэктуры.

Асаблівае месца ў музейнай дзейнасці Агуновіча займае тэма краязнаўства. Яна пачалася з музея ў Заслаўі і надоўга зацікавіла аўтара, аб' яднала ў ім мастака, архітэктара і гісторыка. Калі ў 1972 г. быў аб'яўлены конкурс на стварэнне Музея гісторыі Беларусі, ён з энтузіязмам узяўся за працу, прапанаваў для яго помнік архітэктуры на плошчы Свабоды (цяпер Дом прафсаюзаў), які быў музеем у пасляваенныя гады, распрацаваў канцэпцыю экспазіцыі, сцэнарый развіцця тэмы ў прасторы. У далейшым яго ідэя перарасла ў праект-ідэю музеефікацыі гістарычнага цэнтра Мінска.





Помнік-капліца ў Рэчыцы.

Ілюстрацыя да паэмы "Тарас на Парнасе". Афорт, 1967.

Ілюстрацыі да паэмы Якуба Коласа "Сымон-музыка". Афорт, 1982.

Усяслаў. Афорт, 1972.

Адвечнае. Афорт, 1971.











Маці Божая, Маці-краіна. Афорт, 1992.

Вяртанне Максіма Багдановіча. Літаграфія,1991.

Помнік ахвярам Вялікай Айчыннай вайны ў Бабруйску. Макет.

Праект рэканструкцыі плошчы Свабоды ў Мінску.1999.

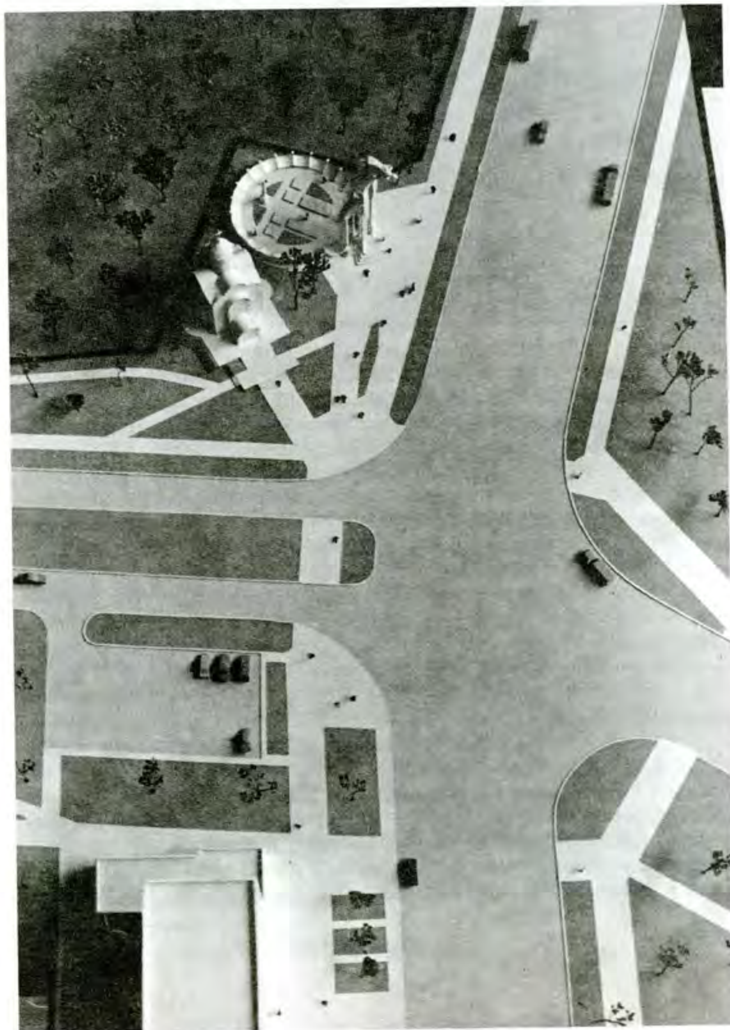
На старонцы 37:

Праект Нацыянальнага музея Беларусі. 1999.

Праект рэканструкцыі плошчы Свабоды ў Мінску.1999.

Прапануецца стварэнне гісторыка-культурнага запаведніка Мінска, які будзе весці рэстаўрацыйна-аднаўленчыя работы ў раёне плошчы Свабоды, археалагічныя раскопкі замчышча, зоймецца напаўненнем адноўленых помнікаў канкрэтным зместам — стварэннем музеяў гісторыі Беларусі і Мінска, этнаграфіі, установак скульптурных кампазіцый, прысвечаных дзеячам беларускай культуры, а таксама стварэннем своеасаблівага сімвалічнага свяцілішча, якое аб'ядноўвала б у сабе ўсе хрысціянскія канфесіі. Мастак нават распрацаваў для гэтага вертыкальную дамінанту — аб'ёмны крыж.

У гэтым праекце праявілася эмацыянальнасць аўтара — і ў стаўленні да гістарычнага мінулага Мінска і Беларусі, і ў дачыненні да магчымасцяў нацыянальнага адраджэння, прасторавае мысленне яго як архітэктара і ўважлівасць, усхваляванасць у вывучэнні вытокаў, каранёў, фактаў, якія выдаюць у ім гісторыка. Але мастак усё ж такі пераважае, бо галоўны сэнс і значэнне праекта — ва ўзнаўленні вобразна-эмацыянальнага ядра горада, яго сэрца, вытокаў яго культуры, стварэнне рытуальнай прасторы, праз якую павінна ажыццяўляцца сувязь сучаснага пакалення з гісторыяй. І гэтая вобразная ідэя падпарадкоўвае сабе ўсе сродкі арганізацыі асяроддзя — рэстаўрацыю, музеефікацыю, манументальнае мастацтва. Гэты праект-ідэя прыцягвае думкі аўтара ўсе апошнія гады. Ідэі, якія ён увасобіў у праекце Музея гісторыі Беларусі, часткова ўдалося рэалізаваць у Музеі краязнаўства г. Бабруйска.





Апошняй работай па мастацкаму афармленню інтэр'ераў стаў будынак беларускага пасольства ў Вільнюсе. Вобраз і стылістыка мастацкага вырашэння, спецыяльна спраектаванай мэблі падпарадкаваны тут стварэнню цэласнага і гарманічнага ансамбля архітэктуры з прыродным атачэннем.

У апошнія гады мастак звярнуўся да работы над манументальнымі помнікамі. Так, пластычнае вырашэнне помніка-капліцы, якая прысвечана Ефрасінні Полацкай (у Рэчыцы, на радзіме мастака), можна назваць архітэктурнай фантазіяй на тэму капліцы, у якой архітэктурныя формы адыгрываюць ролю скульптурнай пластыкі. Яна ўстаноўлена на ўскраіне горада на беразе Дняпра і ўспрымаецца лёгкай, накіраванай увышыню дамінантай — вобразам узнясення. Вытанчаныя формы збудавання пранізаныя паветрам; постаць Ефрасінні Полацкай, якая выканана контурам, што працуе на прасвет, звяртаецца адначасова да горада, да Дняпра і да ўсёй касмічнай прасторы. Бязважкасць кампазіцыі падкрэслівае і ўзмацняе матэрыял — сталь з латуннымі ўстаўкамі, на якіх паказаны іконы дванаццаці беларускіх святых.

У творчай скарбніцы Эдуарда Агуновіча — ажыццёўленыя помнікі воінам-інтэрнацыяналістам у Бабруйску, беларускаму гісторыку Доўнар-Запольскаму ў Рэчыцы і праекты — "П'ета", якая прысвечана воінам Вялікай Айчыннай вайны (для Бабруйска), і помнік воінам-інтэрнацыяналістам у Рэчыцы.



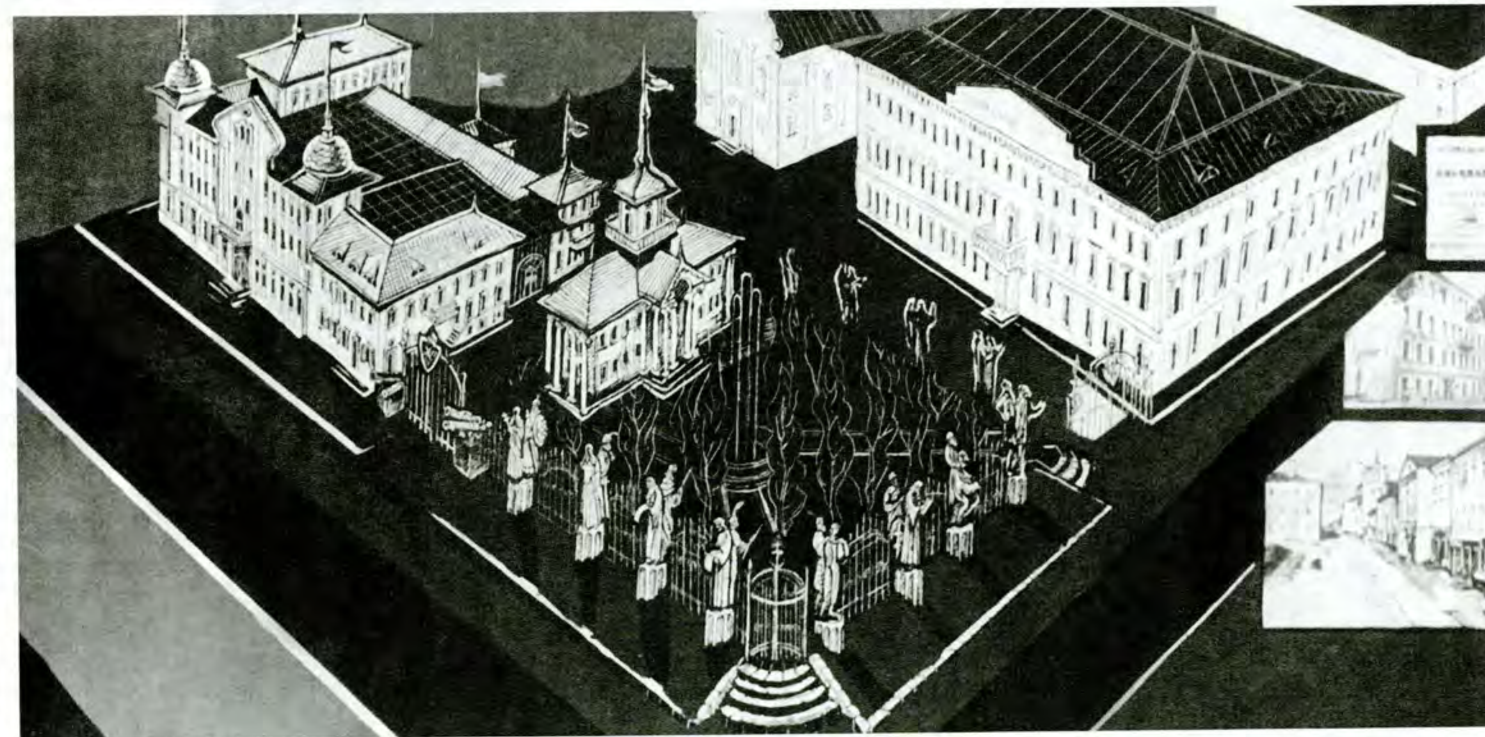
У стадыі ажыццяўлення знаходзіцца праект, які ўжо перарастае памеры асобнага помніка, набліжаецца да мемарыяльнага ансамбля. Ён прысвечаны ахвярам Айчыннай вайны ў Бабруйску. Яго мяркуецца ўстанавіць на месцы брацкай магілы воінаў побач з будынкам толькі што ўзведзенай царквы. У кампазіцыйным і пластычным вырашэнні манумента ўвасобіліся думкі і пачуцці, якія для пакалення мастака і сёння застаюцца жывымі і свяшчэннымі. Галоўны пластычны сімвал манумента выкананы ў выглядзе своеасаблівых прапілей, формы якіх пераклікаюцца з абрысам царквы і якія ўвянчаны фігурай воіна (ён жа — св. Георгій). Праз іх ажыццяўляецца ўваход на пляцоўку-"ахвярнік", у якасці галоўнай святыні якога захоўваецца існуючы абеліск на месцы пахавання воінаў. У такім архітэктурным падыходзе да вырашэння манумента, у пераасэнсоўванні традыцыйных формаў праяўляецца перш за ўсё мастак — ён выкарыстоўвае архітэктурныя элементы як прастораарганізуючую аснову для фарміравання пластычнага вобраза, які ўвасабляе тэму помніка. Працэс стварэння агульнай формы, прарысоўкі асобных дэталяў з'яўляецца вынікам пошукаў сімвалічнага кода таго ці іншага канструкцыйнага або дэкаратыўнага элемента, а самой "мікрапрасторы" манумента надаецца рытуальны характар.

Мастак працягвае працаваць і ў графіцы, звяртаючыся да тэмы гісторыі роднага краю, да беларускай міфалогіі. Менавіта гравюра дазваляе выказаць тыя думкі і пачуцці, якія ён не можа ўвасобіць у іншых відах творчасці. Нечакана для самога аўтара яго гравюра з выявай Усяслава Чарадзея была выкарыстана для афармлення бутэлькі аднайменнай славутай беларускай гарэлкі і абышла ўвесь свет.

Да якога віду творчасці ні звяртаўся б мастак, вытокі паэтыкі і сімволікі сваіх вобразаў ён знаходзіць у гісторыі, і сваё сэрца ён аддаў гісторыі роднага краю. Калі разглядаеш творчасць Э.Агуновіча, звяртаеш увагу на адну, здаецца, і не надта значную асаблівасць — настойлівасць у жаданні адпавядаць гістарычным першаасновам, вобразнаму коду выяваў, які склаўся на працягу стагоддзяў, і дакладнасць у распрацоўцы самых дробных дэталяў, наданне ім не меншага значэння, чым галоўнай вобразнай ідэі. Але, магчыма, у ёй і выяўляецца аснова філасофскага стаўлення мастака да жыцця: гісторыя пачынаецца для яго са свяшчэнных рэліквій — сапраўдных археалагічных знаходак, а любоў да Радзімы — з любові да роднай палескай песні, берага Дняпра, праваслаўнага крыжа і беларускай іконы...

У шматграннай творчай дзейнасці Э.Агуновіча можна прасачыць асноўны матыў — праз зварот да асобнага чалавека, яго дум і пачуццяў мастак імкнецца знайсці шлях да сэрца і розуму беларускага народа — шляхам вяртання яму ўласнай памяці, уласнай гісторыі, уласных рэліквій.

M



Войцех Пражмоўскі (Prażmowski). З серыі "Музей у Валенсьене". 1995.



Дзмітрый Кароль

ВЫГНАННЕ З РАЮ: КАНТРАКТ ФАТОГРАФА

"... ***памяць вядзе нас па дарозе сутнасцяў***".
Ж.Дэлёз.

Сёлетняя вясна ў беларускай сталіцы прайшла пад знакам польскай фатаграфіі. Дзякуючы намаганням мінскай галерэі візуальных мастацтваў "NOVA", Цэнтра сучаснага мастацтва ў Варшаве, Польскага інстытута ў Мінску і Музея сучаснага выяўленчага мастацтва ў маі была наладжана выстава "Блізка і далёка" вядомых польскіх фатографаў Войцеха Пражмоўскага (Wojciech Prażmowski) і Марыюша Хэрмановіча (Mariusz Hermanowicz). Пачатак жа вясны быў пазначаны выставай у галерэі "NOVA" "Віленская элегія", складзенай з твораў знакамітага беларуска-польскага фатографа Яна Булгака. На выставе "Блізка і далёка" мне давялося назіраць самыя палярныя рэакцыі на экспазіцыю Пражмоўскага і Хэрмановіча — ад экзальтаванага захаплення да іранічнага скептыцызму (да Булгака публіка паставілася больш "спакойна": класік і прымітывіст па стылю). Такая розніца ў ацэнках характарызуе іх празмерную дэманстратыўнасць: такім чынам выказваецца хутчэй стаўленне да самой падзеі экспанавання фатаграфіі, да факта самой выставы, чым да яе зместу. "Неадэкватнасць рэакцый" кажа толькі пра адно: у Мінску практычна адсутнічае рэгулярная экспазіцыйная праца з фатаграфіяй. Галерэя "NOVA", што спецыялізуецца на фатаграфіі, сёння з цяжкасцю фарміруе выставы мінскіх і беларускіх аўтараў, творчая актыўнасць якіх рэзка знізілася ў параўнанні з тым пад'ёмам, які перажывала беларуская фатаграфія ў канцы 80-ых — першай палове 90-ых гг. Можна (і, магчыма, неабходна) знайсці мноства тлумачэнняў такога заняпаду, аднак уся сукупнасць яго прычын можа быць зведзена да відавочнага і сумнага факта: актуальны экспазіцыйны рэсурс беларускай фатаграфіі практычна вычарпаны. У лепшым выпадку прафесіяналы працуюць са сваімі архівамі. Гэткая стагнацыя робіцца асабліва заўважнай на фоне фатаграфічнага буму на Захадзе. Хваравітасць рэакцыі на сам факт выставы, верагодна, знік бы як фальшывы сімптом, калі б у Мінску адбывалася 20-30 выставаў фатаграфіі ў год, калі б існавала рэгулярнае экспазіцыйнае поле фатаграфіі. І наўрад ці гэта толькі фінансавая праблема — грошай няма "па вызначэнню"... Куды ж тады знікла страсць да бачання? Паразважаць на гэтую тэму мяне і падштурхнулі выставы польскіх фатографаў.

У фільме Пітэра Грынуэя "Кантракт рысавальшчыка" тэма бачання кульмінуе ў сапраўды катарсічнай сцэне перамяшчэння рысавальшчыка містэра Нэвіла з пануючага стану таго, хто бачыць, у пазіцыю таго, каго бачаць: "камера раптам займае месца, якое звычайна займаў Нэвіл, — за ягонай візірнай рамкай-сеткай, у той час калі ён знаходзіцца перад ёю і цалкам перамяшчаецца ў яе межы. Ён ужо не звонку, у пазіцыі суддзі, ён — аб'ект рэальнага свету". (Б.Бенольель. "Питер Гринуэй. Комическая иллюзия.") Верагодна, самае хвалюючае ў фатаграфіі (а што яшчэ сёння можа быць мастацтвам "рысавальшчыка"?) — момант гэтага пераходу. "Блізка і далёка" — гэта, безумоўна, дзве назвы аднаго і таго ж — пераходу, фатаграфічнага катарсісу. Любая фатаграфія бярэ ў сведкі, прапануючы перажыць мінулае як цяперашняе, а цяперашняе — як чароўны вобраз мінулага. Аднак на варце гэтага пераходу знаходзіцца ідэя гісторыі.

"***Мы знаходзім дзіўныя сляды на беразе невядомага. Мы распрацоўваем — адну за адной — глыбокія тэорыі, каб спасцігнуць іхняе паходжанне. Нарэшце нам удаецца распазнаць істоту, што пакінула гэтыя сляды. І — падумаць толькі! — гэта мы самі*** ".(А.Эдзінгтон.)

Магчыма, ідэя гісторыі, што абумоўлівае дарожную фатаграфію Марыюша Хэрмановіча (які, па словах Марэка Грыгеля, куратара выставы, "ідзе па слядах гісторыі"), аказваецца занадта двухсэнсоўнай, паколькі вызначае гісторыю як прастору стварэння і накаплення слядоў. Апанаваны пачуццём генеалагічнай



Mińsk. 18 września rano. Ostatni dzień mojego pobytu na Białorusi. Ostatnia miejscowość do znalezienia - Zadoroże.

Марыюш Хэрмановіч (Hermanowicz). З цыкла "Задарожжа". Мінск. "18 верасня, раніца. Апошні дзень майго побыту на Беларусі. Апошняя мясцовасць, якую трэба адшукаць, – Задарожжа".



Войцех Пражмоўскі (Prażmowski). Вартавы. 1994.



Войцех Пражмоўскі (Prażmowski). Анёлы з Віцебска. 1987.

дапытлівасці, Хэрмановіч плодзіць візуальныя сведчанні сваёй адсутнасці ў цяперашнім, так і не дасягнуўшы зближэння з самім сабою ў гэтым цяперашнім. Тым самым лічыцца, што ён сам прысутнічае, бо прастора ягонай адсутнасці — гэта прастора гісторыі. Маё ўспрыманне работ Хэрмановіча так і спынілася ў чаканні таго, што фатограф сыдзе са "сцяжыны гісторыі" і адмовіцца ад намеру пераводзіць у бачнае гістарычную ілюстрацыйнасць, — чаканні, якое так і не спраўдзілася. Усе тры серыі работ Хэрмановіча адлюстроўваюць багатую калекцыю прафесійна сабраных, аднак быццам бы "пустых" слядоў, што вядуць да генеалагічных перажыванняў, якія аўтарам пастаянна аднаўляюцца і да якіх нам так і не далі наблізіцца.

Можна сфармуляваць і інакш, вяртаючыся да тэмы "рысавальшчыка": для фатографа быць гістарычным, ісці ўслед за візуальнай логікай следу азначае адмаўляцца ад бачання як вопыту пераходу таго, хто бачыць, у таго, каго бачаць. Гісторыя дае пэўнасць, пазбаўляючы ад дзіўнай расплывістасці, неакрэсленасці ўспамінаў. Бо што такое ўспаміны, як не кантралюемае спалучэнне сябе з нябачным, з неіснуючым, што пранікае праз цябе ў свет бачных сутнасцяў? Фатограф фактычна — агент такіх успамінаў, уся ягоная рызыка — гэта рызыка пераходу, трансферу. Па-за гэтым губляецца ўсялякі сэнс у размове (распачатай яшчэ Вальтэрам Беньямінам) пра *аўру* ў фатаграфіі або пра *пунктум* (які так хваляваў Ролана Барта).

Разам з тым адмова ад бачання ў Хэрмановіча парадаксальным чынам абумоўлена той настойлівасцю, з якой ён спрабуе злучыць сябе з бачным. Раптам мы адчуваем існаванне своеасаблівага "тэмпаральнага эдыпавага трохкутніка", які складаецца з трох дынамічных часавых пазіцый: ягонае актуальнае "Я" ў бачным няспынна распадаецца на поле аб'ектывацыі — тое, што ён бачыць, выкарыстоўваючы мажлівасці аб'ектыву, — і на сябе, тое сваё "Я", якое ён пастаянна ўносіць, змяшчае ў гэтым полі (рукапісныя тэксты-подпісы, аўтапартрэты). Як фатограф-апавядальнік Хэрмановіч на гэтай выставе выклікае пэўную сентыментальную цікавасць, што ўсё ж такі не перарастае ў захапленне ягоным "пераходам", які празмерна замаскіраваны пад гісторыю свайго "Я".

Каго сёння цікавіць Іншы? Усе цікавяцца *іншым-як-сабой* і менавіта тут шукаюць магчымасць трагедыі і катарсісу. І што такое гісторыя, як не адна з умоўных форм аб'яднання мінулага з будучым?

У адрозненне ад Марыюша Хэрмановіча Войцех Пражмоўскі

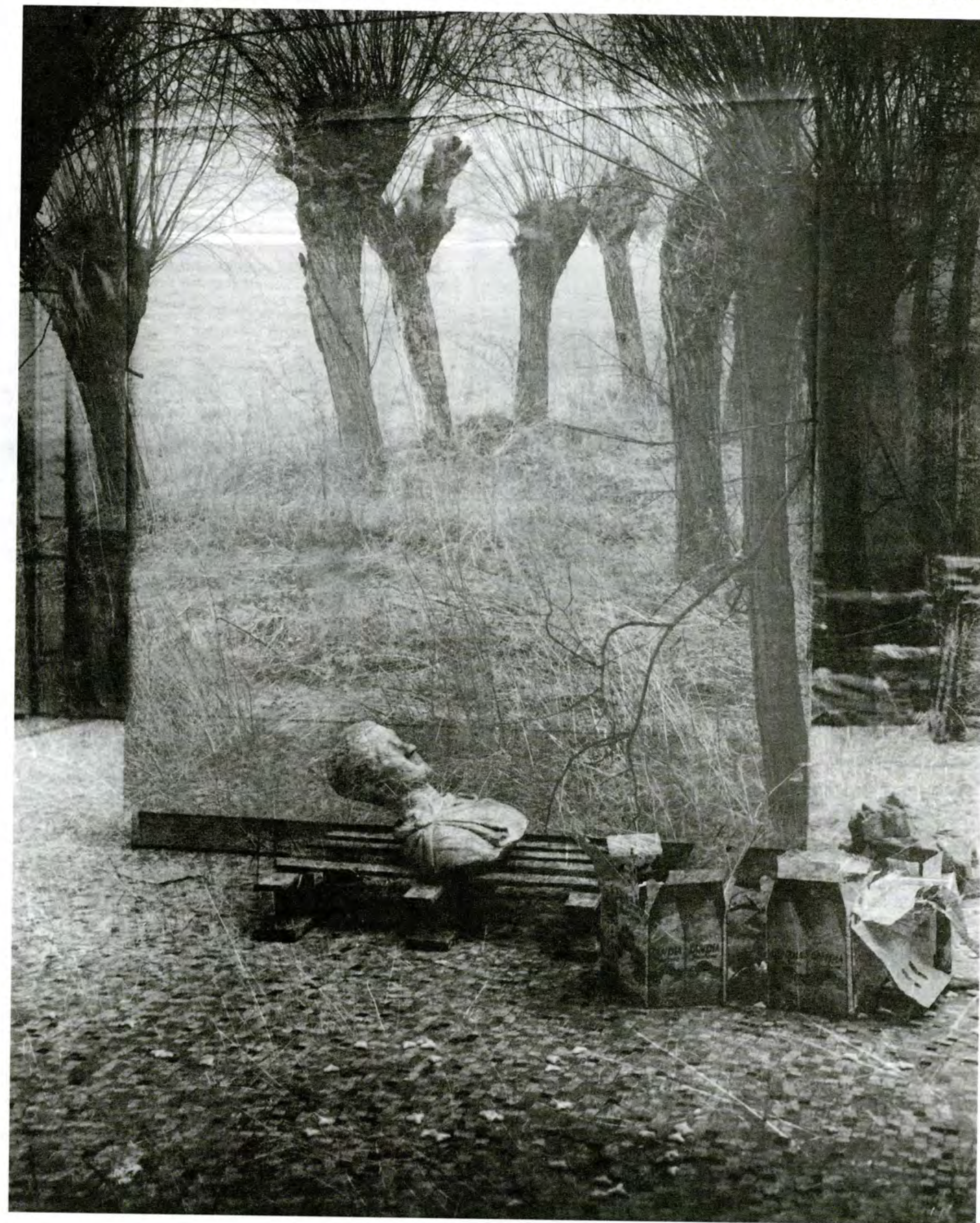
Войцех Пражмоўскі (Prażmowski). "Ach, wojenko, wojenko". 1987.



Войцех Пражмоўскі (Prażmowski). З серыі "Музей у Валенсьене". 1995.



Воцех Пражмоўскі (Prażmowski). З серыі "Музей у Валенсьене". 1995.



выступае як актыўны фатограф-канструктывіст: бачыць і азначае злучаць бачнае ў адзіны ўзор на адзінай паверхні. Адчувальнасць паверхні да вонкавага ўздзеяння і быццам бы пасіўная неадчувальнасць да зместу: бо на гэтай паверхні збліжаецца і змешваецца тое, што ўяўляецца раздзеленым. Аднак тэхніка Пражмоўскага (або, дакладней, ягоная стылістыка) складаецца з таго, каб пакінуць змешанае раздзеленым, зблізіць настолькі, каб змусіць нас перажыць несупадальнасць.

Для чаго патрэбна блізкасць? Каб яшчэ раз даведацца пра сваё адзіноцтва. Для чаго патрэбна даль? Каб любая паверхня (выпадак, падзея) здолела "праявіць" эфект блізкасці.

Але ўся гэтая метафорыка, вядома, толькі аб адным — аб часе. Мінская публіка, якая цікавіцца фатаграфіяй, мела магчымасць падрыхтавацца да ўспрымання часу як асобнага і, верагодна, самага хвалюючага сімвалічнага сюжэта ў фатаграфіі дзякуючы выставе работ Яна Булгака, якая прайшла трошкі раней за выставу Хэрмановіча і Пражмоўскага. Пакіну ўбаку змест ягоных работ і адзначу перадусім іхнюю архіўнасць: краявіды, якія ўжо зніклі і ў той жа час захаваліся, здаецца, не хвалююць ужо нічым іншым, як толькі дзіўнай мажлівасцю БАЧЫЦЬ мінулае, ці, калі быць больш дакладным, то — немажлівасцю.

Неамбіцыйнасць і, я б нават сказаў, нейкая *паза-мастацкасць* работ Булгака злучаецца з ягоным разуменнем таго, што зы. Можа быць, таму некаторыя з іх аказваюцца фармальнымі паўтарэннямі аднаго і таго ж прыёму, які расчышчае месца для *паза-гістарычнага, без-асабовага* архіва беззваротнага мінулага. Мы ніколі не будзем тым (і з тым), што мы бачым. Зрок аказваецца інструментам выключэння, непераходнасці ў свет бачнага. І звышгістарычнасць фотаработ Пражмоўскага надае ім такі зарад віртуальнасці, які мы часта знаходзім у прадуктах камп'ютэрнай візуальнасці.

У Пражмоўскага "блізкае" і "далёкае" маюць дастаткова вызначаныя прасторавыя карэляты, знаходзячыся на правым і адваротным баках фатаграфіі. Класічная фатаграфія — гэта перадусім рэчыўнасць той паверхні, на якой знаходзіцца сама фотавыява. У Пражмоўскага дзве паверхні фотапаштоўкі ствараюць універсальную, разгорнутую ва ўсіх напрамках паверхню — нейкі экран, на які праецыруецца любая "далеч". Гэта робіцца магчымым, калі глядзець на абедзве паверхні адначасова, сінхранізаваць розніцу пунктаў гледжання (і што можна назваць "магічным крышталем", які быў апеты ў паэзіі як інструмент, што дапамагае пераадольваць лінейнасць часу).

Цікавым падаецца і тое, што біяграфічныя ландшафты Пражмоўскага і Хэрмановіча знаходзяцца ў Беларусі: чужое прыцягвае тым, што ў ім хаваецца сваё. Гэта той выпадак, калі псіхагісторыя ландшафту дэрэалізуе яго: фатаграфія аказваецца такой візуальнай практыкай, у якой уяўнае вымярэнне ланд-



Wskutek zamieszkiwania przez 18 lat w mieście, w którym od stuleci stał zamek nabrałem przekonania, że miasto bez zamku nie jest prawdziwym miastem

Марыюш Хэрмановіч (Hermanowicz). З цыкла "10 год". "У выніку свайго васемнаццацігадовага жыцця ў горадзе, дзе стагоддзі стаіць замак, я пераканаў сябе ў тым, што горад без замка – несапраўдны горад".



Gdybym jednak został w Olsztynie może bym w tym domu po lewej stronie zamieszkał?

Марыюш Хэрмановіч (Hermanowicz). З цыкла "10 год". "Калі б застаўся ў Ольштыне, то, можа, жыў бы ў тым доме па левым баку".

гэты распасцёрты перад ім ландшафт, па ягоных словах, "існуе сам дзеля сябе". Самададзенасць, самадастатковасць, суверэннасць ландшафту на фатаграфіях Булгака мае сваёй перадумовай арганічнае бачанне і абапіраецца на разуменне факта *ўжо-прысутнасці* чалавека ўнутры таго свету, які ён успрымае. Булгак ужо здзейсніў пераход у бачнае, і вопыт ягонай фатаграфіі (цікава асэнсаваны ў ягоных тэкстах) адлюстроўвае завершанасць і неабходнасць пераходу ў свет бачнага. Прывабнасць спрошчанай стылістыкі Булгака якраз у тым, што мы здольныя перажыць гэтыя станы як нейкі архіў нашай свядомасці, якога насамрэч не існуе, але які ўспрымаецца як успаміны.

Свет Булгака *да-гістарычны*, свет Хэрмановіча — *гістарычны*, свет Пражмоўскага — *пост-гістарычны*, і гэта азначае, што сама ідэя "пераходу" перастала адыгрываць тую ключавую для візуальных мастацтваў ролю, якой вызначаўся вопыт трох стагоддзяў класічнай візуальнасці.

Калі для Булгака ўсведамленне падобных адзінстваў з'яўляецца важным (і гэта настойліва і неаднойчы фармулюецца ім у ягоных тэкстах), то для Пражмоўскага месца свядомасці займае несвядомае, нічыя свядомасць. Магчыма — мая, магчыма — ваша. Паверхні, якія ён стварае, адкрытыя любой свядомасці. Гэта палімпсесты, якія, падобна магнітам, прыцягваюць вобра-шафту не менш рэальнае, чым сапраўднае. У бачанні ландшафту ўзнікае зазор — нешта, што належыць ландшафту, але ім не з'яўляецца. Каб зразумець існаванне і значэнне гэтага зазору, варта правесці аналогію з анатамічнай будовай вока, у якім існуе так званая "сляпая пляма" — вобласць сятчаткі, дзе вока не бачыць, бо ў гэтым месцы сятчаткі знаходзяцца канчаткі зрокавага нерва, які спалучае вока і мозг. Зазор — гэта пупавіна, што злучае нас з ландшафтам, вока, якім бачанае намі бачыць нас. Як бы ні ацэньваліся работы польскіх фатографаў, відавочна тое, што яны не проста ведаюць пра візуальную пупавіну свету — яны, часам з дзіўнай і ўтомнай настойлівасцю, рухаюцца ўслед за ёй.

Беларуская фатаграфія, за нешматлікімі выключэннямі, з'яўляецца прыкладам візуальнай бездапаможнасці і разгубленасці перад уласным ландшафтам. Яна ўсё яшчэ выконвае ролю класічнага рысавальшчыка, што выкарыстоўвае візірную рамку як нож, якім кроіцца ландшафт на ягоныя ідэальныя вобразы. А таксама і разразаецца пупавіна бачання: мы жадаем нарадзіцца адразу пасталеўшымі, канструктыўнымі, свядомымі. І — бясстраснымі.

Пераклад з рускай мовы.

М

Алена Законнікава

САМ ЧАС НАМ ВЫТКАЎ ТОЙ СУВОЙ...

Арнамент як семіятычную сістэму часта параўноўваюць з мовай, пісьмом. У дапісьменным грамадстве арнаментальныя знакі хутчэй за ўсё былі найбольш стабільным сродкам камунікацыі, таму што ў адрозненне ад вербальных або кінетычных (танец, рух) яны мелі матэрыяльнае ўвасабленне.

Асобныя кампаненты абрадаў развіваліся ў розны час і таму маюць розную ступень захаванасці. Але супастаўленне арнаменту на рытуальных атрыбутах, касцюме і адпаведных спеваў дапамагае, хоць бы фрагментарна, прааналізаваць розныя спосабы перадачы аналагічнай інфармацыі.

Не трэба, аднак, разглядаць арнамент як форму запісу нейкага сюжэта. Арнамент мае істотныя адрозненні ад пісьмовай графікі. Ён не перадае дакладна нейкае паведамленне, а толькі ўвасабляе пэўныя катэгорыі, прадстаўляе кола ключавых паняццяў.

Паралелі паміж элементамі арнаменту і абрадавымі песнямі, зразумела, варта ўспрымаць як гіпотэзы. На працягу тысячагоддзяў сакральная інфармацыя забывалася, многае зводзілася да чыста побытавага ўзроўню. У вуснай паэтычнай народнай творчасці захавалася больш ключавых звестак, чым у матэрыяльнай культуры.

Вельмі яскравы прыклад тут — вясельны абрад, адна з найбольш цікавых старонак беларускага паэтычнага і музычнага фальклору. Сапраўды, у вяселлі, як ні ў якім іншым сямейным абрадзе, захавалася паслядоўная сістэма, якой усе прысутныя прытрымліваліся на адпаведных этапах дзеі[1].

У вяселлі арганічна спалучаюцца шматлікія архаічныя традыцыйна-магічныя і мастацкія элементы, якія даволі падрабязна раскрываюць адносіны Роду да тых, хто бярэ шлюб.

Найбольш характэрным прадметам вясельнай атрыбутыкі з'яўляецца ручнік — рэч з вельмі высокім семіятычным статусам. З аднаго боку, ручнік ужо сам па сабе з'яўляецца элементам знакавай сістэмы, з другога — ён утрымлівае знакавую сістэму ў сваім дэкоры. Менавіта ручнік быў задаткам сватам, якія атрымалі згоду на шлюб, ён жа быў падножнікам у царкве, ім звязвалі жаніха і нявесту, ім накрывалі вясельны каравай і г.д. Выкарыстоўвалі ручнік і ў абрадзе пасаду, які забяспечваў будучай сям'і багацце і пладавітасць. Паводле этнаграфічных запісаў, на розных этапах рытуалу маладых, разам ці паасобку, садзілі на дзяжу, якую засцілалі вывернутым кажухом, пазней — ручніком. Кажуху, магчыма, папярэднічала шкура звера-татэма. Лагічны ланцужок падводзіць нас да думкі, што ручнік быў абярогам Роду.

Увогуле, індывідуальныя рысы галоўных дзейных асоб — нявесты і жаніха — нібыта растаюць у перажываннях грамады. Спачатку мог адбывацца рытуал яднання родаў маладых, потым саміх маладых[2].

Вяселле — справа Роду, менавіта Род узаконьвае шлюб пры дапамозе рытуальных дзеянняў. А ручнік адвеку быў сімвалам Роду[3].

Разнастайныя багатыя арнаменты рытуальных ручнікоў перагукаюцца вельмі ёмістымі па зместу фальклорнымі вобразамі. Шмат якую інфармацыю пра сэнс і паходжанне тых ці іншых элементаў арнаменту на ручніках XIX — пачатку XX стст. цяпер аднавіць вельмі няпроста. Але ёсць тое, што не выклікае сумнення.

На вясельных ручніках ёсць парныя выявы. У вясельнай паэзіі падобныя вобразы-сімвалы ў большасці выпадкаў адпавядаюць вобразам жаніха і нявесты. Найчасцей маладых параўноўваюць з птушкамі:

Не варкуй, галубец, не варкуй,
Паймалі табе галубку...[4] (Мал. 1.)

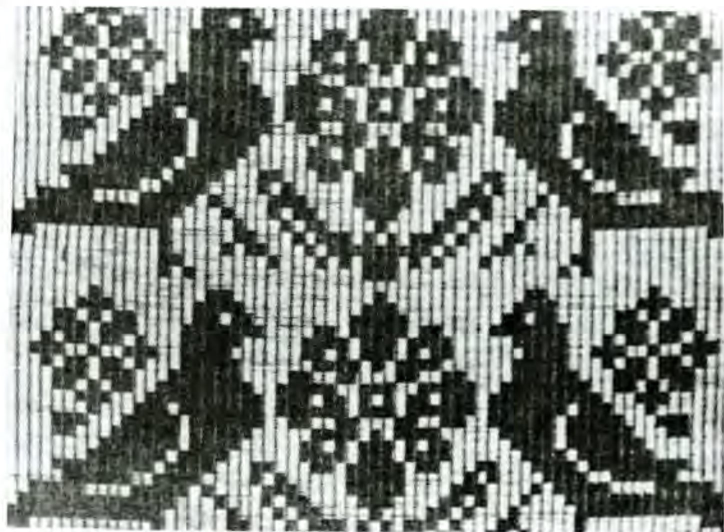
Вельмі папулярны на арнаментаваных тканінах матыў спарыша, які можна атаесамляць з заамарфнымі і антрапаморфнымі парнымі выявамі, але ў адрозненне ад іх гэты больш архаічны знак глыбей асэнсоўвае матыў лучнасці (мал. 2).

Узоры дрэва, ялінак у арнаменце, здаецца, перагукаюцца з тэкстамі вясельных песень, у якіх увасоблены культ Дрэва жыцця. У якасці вобразаў у песнях фігуруюць і каліна, і рабіна, і явар. А на тканінах мы сустракаем стылізаванае дрэва. Хутчэй за ўсё гэта рэха паганскага абраду вянчання, які спраўлялі вакол дрэва:

Райскае дрэва над раем стаяла,
Над раем стаяла, сільна зацвітала,
Нямнога ўрадзіла — дзвюма макаўкамі.
Адна макаванька — малады жаніхна,
Другая макаванька — красная дзеванька.
Адно раджонае, другое суджонае.
Ой, уцятая верба із вялікага куста,
Шырокага ліста.
Ой, узяў дзеваньку вялікага роду...[5] (Мал. 3.)

Дрэва давала выхад і на мікракосмас чалавека:

Не раскінуся я, бяроза, зрублёная...
Не запяю я, Аксіння, заручоная[6].



Малюнак 1.

Вельмі часта сустракаюцца ў вясельнай паэзіі параўнанні маладых з нябеснымі свяціламі. У ручніках найчасцей ужываюцца астральныя знакі. Гэта і крыж, які з'яўляецца, бадай, самым ёмістым элементам арнаменту (чатыры бакі свету — перакрыжаванне ўсяго жывога, нараджэнне), і васьміканцовая зорка — матыў, які звязваецца і з сонцам, і з месяцам:

Ды ўзышоў месяц над ізбой,
Ды ўзвёў заранапчку за сабой[7].

Узоры, якія складаюцца з рознамаштабных астральных знакаў і ствараюць пэўныя кампазіцыі на ручніках, магчыма, адлюстроўваюць касмічныя працэсы. Касмічныя з'явы займалі значнае месца не толькі дзякуючы сваёй маштабнасці, але і з-за сваёй практычнай карыснасці. Яны ж дазвалялі распрацоўваць універсальныя сістэмы, зручныя для арыентацыі ў прасторы і часе. Астральныя сімвалы маглі выходзіць як на макракосмас, так і на мікракосмас (на чалавека). Магчыма, астральныя сімвалы прадстаўлялі пункты ўзаемасувязі паміж рознымі класіфікацыямі, былі пунктамі адліку.

Абыходная зорачка
Абышла да й кругом неба.
Абышла да й кругом неба,
Перад месяцам стала[8]. (Мал. 4.)

З зоркамі, месяцам і сонцам параўноўвалі не толькі нявесту і жаніха. Салярныя сімвалы часта сустракаюцца ў каравайных песнях (каравай сам па сабе — салярны сімвал):

Каля месяца зорачкі,
Каля каравая жоначкі,
Каля месяца ясныя,
Каля каравая красныя[9].

Ромб — адзін з найстаражытных сімвалаў прадуцыравання — у разнастайных камбінацыях складае аснову арнаменту большасці ручнікоў. Зразумела, рамбічны ўзор мае самыя непасрэдныя адносіны да вясельнага абраду, у якім усё звязана з магіяй прадуцыравання. Навукоўцы неаднаразова абгрунтавалі гіпотэзу, якая сведчыць, што ромбы, рамбічна-меандравыя ўзоры выяўлялі ідэі прадаўжэння жыцця, пладнасці, дабрабыту. Гэты матыў арнаменту перагукаецца найперш з песнямі, якія спявалі падчас пасаду (ён быў закладам для наступнага шчаслівага жыцця):

Станьма, Божа, пагадайма:
Што гэтай пары за долю даці?
Гасподзь кажа: — Хлебную,
Анёл кажа: — Грашовую,
А прачыстая: — Адзежную.
Бацька просіць усякую,
Усякую да шчаслівую[10]. (Мал. 5.)

Арнамент на ручніках складаецца часам і з простых папярочных палосак, якія, магчыма, увасабляюць вечны рытм жыцця, няспынны рух. У паганскім успрыманні часу ёсць дзве асаблівасці: па-першае, час — мера руху, па-другое — ён бязмежны. Паняцце часу выяўляла ідэю



Малюнак 2.

Малюнак 3.

Малюнак 4.

Малюнак 5.







кругазвароту, цыклічнасці, паслядоўнай змены пораў года, дня і ночы, пакаленняў:

Тады мяне родна матулька блаславіла,
Як яна мяне, малюсеньку, спарадзіла,
А спарадзіўшы, з сырой зямелькі ўзняла,
А ўзняўшы, у тонкі пялюшкі спавіла...
Ад росту благаславі, Божа, да вянца,
А ад вянца благаславі, Божа, да жыцця[11]. (Мал. 6.)

Праз увесь абрад вяселля выразна праходзяць два матывы. Першы матыў — маладая губляе сувязь са сваім Родам:

Ой, знаю, знаю, што мне ў татулькі не быці,
Ой, знаю, знаю, што мне дзяўчынай не слыці...[12].

Другі матыў — рытуал ініцыяцыі. Раней рытуал выконвалі асобна ад вяселля, ён быў як бы дазволам. Рэшткі рытуалу захаваліся ў абрадзе падпальвання ці падстрыгання валасоў у жаніха і нявесты і ў абрадзе, калі нявесце мянялі галаўны ўбор.

Цікава, што на кашулі нявесты амаль ніколі не сустрэнеш багатай арнаментацыі. Сціплы арнамент складаецца з палосак, якія, магчыма, як мы ўжо казалі, можна лічыць сімвалам часу, і ромбаў з кропкамі (сімвал прадуцыравання). У вясельных песнях часта прыгадваюць белыя рукавы. Ёсць этнаграфічныя сведчанні пра тое, што маладую накрывалі белым покрывам. П.В.Шэйн пісаў пра "белую кашулю, белую спадніцу" нявесты. Хутчэй за ўсё гэта абазначала, што да вяселля інфармацыя Роду нявесты сціраецца, застаецца мінімум, з якім яна пераходзіць да новых сваякоў:

Як толькі стала белую сукенку насіці,
Стала ў чужой маці служыці[13].

На карысць гэтай гіпотэзы сведчыць рытуал пошуку сваёй безаблічнай нявесты (роўнай сярод роўных), які быў вядомы ва ўсіх еўрапейскіх вясельных абрадах.

Відаць, таму яшчэ на пачатку XX стагоддзя нават у вёсцы на вяселлі ад народных вясельных строяў лёгка перайшлі да агульнаеўрапейскай белай сукенкі (традыцыйны галаўны ўбор пры гэтым не мяняўся). (Мал. 7.)

Пра вясельны ўбор маладога спяваецца таксама даволі шмат. Вось нявеста расказвае пра кашулю, якую яна дорыць нарачонаму:

Каля вората — золата,
Каля паясніцы — брушніцы,
Каля падола — шоўк зялён[14].

Але арнамент на вясельных мужчынскіх кашулях не адрозніваецца ад арнаменту на кашулях святочных. Асноўная сэнсавая нагрузка ў адзенні мужчын, як правіла, ускладалася на адзенне з футру і шапку як сімвалы прыналежнасці да Роду.

Увогуле, касцюмы ўдзельнікаў вяселля аздаблялі пераважна такім самым арнаментам, які выкарыстоўвалі для аздобы ручнікоў. Менавіта гэтыя абрадавыя тканіны неслі і сёння нясуць найкаштоўнейшую інфармацыю.

Калі ўважліва прыгледзецца, заўважым, што асобныя элементы многіх абрадаў сплятаюцца ў своеасаблівы сінкрэтычны сувой, яны быццам прасякнутыя адно адным, існуюць у непарыўным адзінстве. І каб расшыфраваць многія элементы арнаменту, які з'яўляецца адным з вызначальных пластоў традыцыйнай культуры, мы павінны даследаваць усё народнае мастацтва ў комплексе.

[1] Малаш Л.А. Вясельныя песні/Вяселле: песні. Мн., 1980. Т.1. С.5.
[2] Малаш Л.А. Вяселле ў маладой/Вяселле: песні. Мн., 1985. Т.4. С.9.
[3] Фадзеева В. Беларускі ручнік. Мн., 1994. С.31.
[4] Вяселле: песні. Мн., 1985. Т.4. С. 286.
[5] Вяселле: песні. Мн., 1985. Т.4. С. 294.
[6] Вяселле: песні. Мн., 1980. Т.1. С. 113.
[7] Вяселле: песні. Мн., 1985. Т.4. С. 87.
[8] Вяселле: песні. Мн., 1986. Т.5. С. 284.
[9] Вяселле: песні. Мн., 1980. Т.1. С. 81.
[10] Вяселле: песні. Мн., 1981. Т.2. С. 527.
[11] Вяселле: песні. Мн., 1981. Т.2. С. 367.
[12] Вяселле: песні. Мн., 1986. Т.5. С. 253.
[13] Вяселле: песні. Мн., 1981. Т.2. С. 400.
[14] Вяселле: песні. Мн., 1980. Т.1. С. 478.

М



Малюнак 6.

Тамара Габрусь

ПА СЛЯДАХ ПРАТЭСТАНЦКІХ ЗБОРАЎ

У канцы XVI стагоддзя палітычна-канфесійная сітуацыя ў Вялікім Княстве Літоўскім склалася так, што на беларускіх землях пачалі адначасова суіснаваць чатыры галіны хрысціянскага веравызнання: праваслаўе, каталіцызм, пратэстантызм і грэка-каталіцкая (уніяцкая) царква. Мы паставілі іх у парадку, адпаведным храналогіі ўкаранення кожнай з іх у грамадскім жыцці княства. Кожная з гэтых канфесій мела свае тыпы культавага будаўніцтва і рэгіёны мастацкіх уплываў адпаведна сферы ўласцівага ёй сацыяльна-палітычнага пратэкцыянізму.

На той час у Княстве найбольшае пашырэнне і даўнія традыцыі храмабудаўніцтва мела праваслаўная царква, якая, аднак, пасля шэрага палітычных і царкоўных уній, без падтрымкі дзяржаўнай улады, паступова страціла свае дамінантныя пазіцыі. Таму найвышэйшы ўзлёт праваслаўнага сакральнага будаўніцтва прыпаў на час, што папярэднічаў Люблінскай уніі 1569 г., і выявіўся ў стварэнні унікальных паводле архітэктуры чатырохвежавых цэркваў-крэпасцей беларускай готыкі. Шматлікія дакументальныя гістарычныя крыніцы (апісанні гарадоў славутымі падарожнікамі, інвентары замкаў і крэпасцей) сведчаць ускосна пра высокі ўзровень развіцця тагачаснага праваслаўнага культавага дойлідства. Большасць адзначаных у гістарычных дакументах праваслаўных цэркваў былі драўляныя, але пісьмовыя крыніцы не даюць магчымасці канкрэтызаваць стылявыя адметнасці іх архітэктуры.

У мураваным культавым будаўніцтве Княства на мяжы XVI — XVII стст. асноўнымі канкурэнтамі выступалі магнаты каталіцкага веравызнання, якія дзейнічалі ў рэчыш-



Кальвінскі збор у Заслаўі. Выгляд з усходу

чы агульнадзяржаўнай палітыкі Рэчы Паспалітай, і апазіцыйна настроеныя да яе магнаты, многія з якіх аж да сярэдзіны XVII ст. працягвалі падтрымліваць рэфармацыйны рух. У выніку складаных перапляценняў палітычна-канфесійных арыентацый вышэйшых пластоў грамадства кола помнікаў мураванай культавай архітэктуры таго часу мае не менш складаную і разнастайную тыпалогію і генезіс формаў. Пратэстанцкія храмы, дакладней, зборы, увасаблялі ідэалогію, апазіцыйную да контррэфармацыі, якая зыходзіла з Ватыкана, устойліва захоўвалі рысы паўночнага рэнесансу і выразныя абарончыя элементы, як, напрыклад, кальвінскія зборы ў Смаргоні і Кухцічах.

Архітэктура пратэстанцкіх збораў вызначалася, параўнальна з касцёльнай, большым аскетызмам і лапідарнасцю формаў, што абумоўлівалася імкненнем пратэстантаў да больш сціплай рэлігійнай абраднасці. І не толькі гэтым, але і іншай ідэалагічна-канфесійнай праграмай, пра што гаворка пойдзе далей. Ужо ў канцы XVII ст. амаль усе кальвінскія зборы, пабудаваныя ў яго пачатку, былі перароблены ў касцёлы, а пазней, пры Расійскай імперыі, рэканструяваны ў праваслаўныя цэрквы і страцілі свае аўтэнтычныя рысы. Некаторыя помнікі цалкам зруйнаваныя, таму, каб аднавіць гэтую цікавую з'яву ў гісторыі нацыянальнай культуры, неабходна пакрысе, скрупулёзна адшукваць сляды пратэстанцкіх збораў.

Так, звесткі наконт датаў фундацыі і пабудовы храма ў Смаргоні надзвычай супярэчлівыя. Паводле адных з іх, ён пабудаваны ў 1503 ці 1505 г. на сродкі старосты слонімскага Юрыя Зяновіча як касцёл, а ў сярэдзіне XVI ст. перароблены пад кальвінскі збор, паводле другіх — ён фундаваны ў 1553 г. як кальвінскі збор ваяводам брэсцкім Хрыстафорам Зяновічам. Але гэтыя звесткі тычацца больш ранніх драўляных храмаў. Даследаванні беларускіх рэстаўратараў паказалі, што культавы будынак, што збярогся да нашых дзён, быў узведзены ў 1606 — 1612 гг. як кальвінскі збор Мікалаем Багуславам Зяновічам, а ў 1621 г. Зофіяй з Зяновічаў перададзены пад касцёл і асвечаны ў гонар св. Тройцы, у 1866 г. прыстасаваны пад праваслаўную Мікалаеўскую царкву, у 1923-ім — 1925-ым і ў 1970-ых гг. рэстаўраваны.

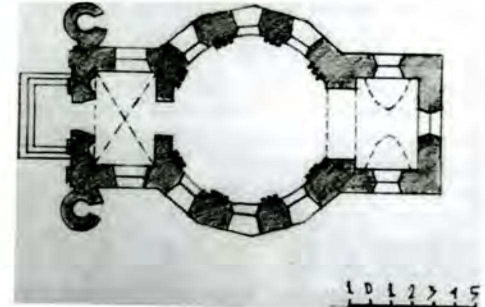
Папулярнасці смаргонскага кальвінскага збора ў краязнаўцаў і гісторыкаў архітэктуры спрыяў найперш яго характэрны "дэкаратыўна-абарончы" атык, які, згодна С.Шылеру, а потым М.Шчакаціхіну, стаў лічыцца найбольш яскравай нацыянальнай асаблівасцю рэнесансавых пабудоў у Вялікім Княстве Літоўскім. Такі ж атык з дэкорам у выглядзе плоскіх арачных нішаў (падвойных, з гіркамі), што ідзе ад беларускай готыкі, але ўжо ў выглядзе аркатуры з рэнесансавым метрычным рытмам, мелі Ніжні замак і універсітэт у Вільні, Стары замак у Гродне і яшчэ шэраг пабудоў мясцовага рэнесансу, напрыклад сінагогі ў Пінску і Навагрудку.

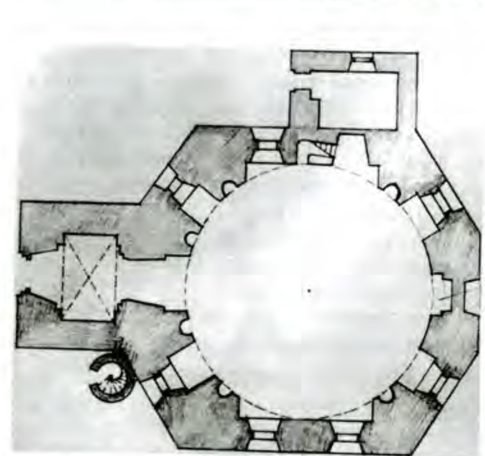
Аднак, на нашу думку, не наяўнасць атыка сама па сабе робіць смаргонскі кальвінскі збор найбольш тыповай рэнесансавай пабудовай Беларусі, а перш за ўсё — яго аб'ёмна-прасторавая структура. Класічныя ўзоры архітэктуры рэнесансу характарызуюцца ўраўнаважанасцю прасторы і масы, раўназначнасцю ўсіх фасадаў, што найлепш дасягаецца пры цэнтрычнай кампазіцыі збудаванняў. У арганізацыі мас да іх набліжаецца і кальвінскі збор у Смаргоні, але яго кампазіцыя пад уплывам традыцый мясцовага храмабудаўніцтва не вытрымана як паслядоўна цэнтрычная.

Унутраная прастора храма ўяўляе сабою круглую залу, перакрытую сферычным купалам. Аднак звонку яна "апранута" ў нярoўнабаковы васьмігранны аб'ём: з поўдня і поўначы яго грані ўдвая большыя за астатнія і маюць па два светлавыя праёмы, тады як іншыя — па аднаму. Гэта надае асноўнаму аб'ёму храма пры агульнай кампактнасці мас нязначную падоўжанасць па восі ўсход — захад. Каб схаваць неадпаведнасць геаметрычных формаў інтэр'ера і вонкавай кампазіцыі, таўшчыня сценаў будынка дасягае ў адпаведных месцах 3 метраў. У той жа час, каб знізіць іх масіўнасць і павялічыць унутраную прастору, сцены раскрапаваны глыбокімі паўцыркульнымі арачнымі нішамі, якія дазваляюць ажыццявіць лагічны канструкцыйны пераход да круга ў аснове купала. На дыяганальных гранях іх дапаўняюць вытанчаныя высокія конхавыя нішы-табернакулы, што падкрэслівае рэнесансавы характар інтэр'ера.

Ніжняя частка купала звонку закрыта таксама нярoўнабаковым васьмігранным дэкаратыўным атыкам, абарончы характар якому, відаць, прыпісаны дзеля "прыгожага слоўца": паводле сваёй канструкцыі ён не прыстасаваны да абарончых функцый. Атык аздаблее прыгожая аркатура, імпасты якой аформлены ў выглядзе кароткіх пілястраў, прычым на бакавых фасадах размешчаны па чатыры падвойныя арачныя нішы, тады як на астатніх — па дзве. Відавочна, што пры цэнтрычнасці ўнутранага купала вянчальныя масы звонку захоўвалі агульную падоўжанасць кампазіцыі. У сувязі з гэтым выклікае пытанне аўтэнтычны характар завяршэння атыка і пакрыцця купала. Падчас рэстаўрацыі збора ў 1970-ых гадах яму нададзена нярoўнабаковае васьмісхільнае шатровае пакрыццё — на папярэднім этапе яно мела невялікі падоўжны вільчык, г.зн. было вальмавым. На здымках пачатку XX ст. і малюнку другой паловы XIX ст. відаць, што на той час храм завяршаўся замкнёным нярoўнабаковым васьмічастковым купалам з ліхтарыкам у цэнтры. На наш погляд, прынамсі гэтая форма пакрыцця найбольш блізкая да першапачатковай, таму што наяўнасць адтуліны ў апеоне сферы ўнутранага купала мае перадумовай верхняе асвятленне інтэр'ера з дапамогай светлавога ліхтарыка, да таго ж больш адпавядае рэнесансавай архітэктуры храма, вырашанага накшталт шматлікіх купальных пахавальных капліц, распаўсюджаных у Рэчы Паспалітай у гэты перыяд. Дарэчы, пад храмам знаходзіцца крыпта для ганаровых пахаванняў.

Кальвінскі збор у Заслаўі (цяпер Спаса-Праабражэнская царква).





Кальвінскі збор у Кухцічах. План.

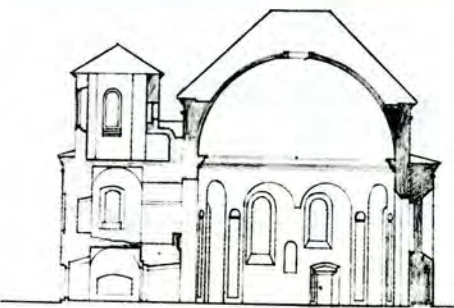
Кальвінскі збор у Смаргоні. План

Тое, што смаргонскі кальвінскі збор вырашаны менавіта накшталт капліцы і алтарная частка ў ім адсутнічае, невыпадковае і мае пэўнае канфесійна-ідэалагічнае абгрунтаванне: у рэфармацкіх культавых збудаваннях акцэнт робіцца не на алтары, а на кафедры прапаведніка. Адным з трох галоўных прынцыпаў пратэстантызму з'яўляецца свяшчэнства ўсіх хрышчоных па веры (дарослых), таму храмы і зваліся "зборы", дзе ўсе былі роўныя. Пратэстантызм таксама адмаўляе ўсе рэлігійныя таінствы, акрамя хрышчэння і прычасця (у некаторых кірунках дапускае споведзь). Гэтыя палажэнні выключаюць неабходнасць алтара як сакральнага месца для святара, што знайшло адлюстраванне ў архітэктуры пратэстанцкіх збораў акрэсленага перыяду. Відавочна, што і прыбудова закрыстыі да асноўнага аб'ёму з паўночнага боку ажыццёўлена падчас прыстасавання смаргонскага кальвінскага збора пад касцёл.

Аднак кампактная, блізкая да цэнтрычнай купальная кампазіцыя храма ад пачатку была парушана прыбудовай да заходняй грані васьмігранага асноўнага аб'ёму роўнага з ім па шырыні і вышыні ўваходнага чацверыка, на другім ярусе якога, перакрытым крыжовым скляпеннем, размешчаны хоры. Сцены ўваходнага аб'ёму таксама







Кальвінскі збор у Смаргоні. Малюнак Д.Струкава. 2-ая палова XIX ст.

Кальвінскі збор у Смаргоні.

Кальвінскі збор у Смаргоні. Падоўжны разрэз.

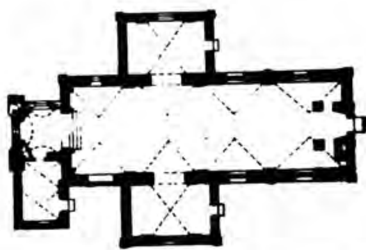
надзвычай масіўныя, таму што да 1866 г. над ім узвышаліся яшчэ тры васьмігранныя ярусы вежы-званіцы, з якіх ацалеў толькі адзін. Каб трапіць на вежу-званіцу, не паслабляючы яе канструкцыйнай трываласці, побач з ёй пабудавана круглая гатычная вежачка з вітымі ўсходамі. Раней смаргонскі кальвінскі збор меў яшчэ адну круглую вежачку з паўночнага боку цэнтральнай вежы, і яго ўваходная частка першапачаткова мела кампазіцыю, аналагічную кампазіцыі Мікалаеўскага касцёла ў Міры. Большасць даследчыкаў лічыць, што вежы смаргонскага збора мелі абарончае прызначэнне. Аднак архітэктурна-мастацтвазнаўчы аналіз формаў і канструкцый збудавання сведчыць, што і надзвычайная масіўнасць сцен, і трохвежавае вырашэнне галоўнага фасада, і кампазіцыя кафалікона маюць пераважна мастацка-стылявыя і канфесійна-ідэалагічныя карані.

Нашыя разважанні пацвярджае яшчэ адзін рэфармацкі храм, архітэктоніка якога ўвасобіла аналагічныя прынцыпы формаўтварэння. Гэта мала вядомы ў гісторыі беларускай архітэктуры кальвінскі збор у Кухцічах (цяпер пасёлак Першамайск Уздзенскага раёна), які ўведзены ў навуковы ўжытак у "Зборы помнікаў" як касцёл. Гісторык А.Кушнярэвіч лічыць, што ён пабудаваны ў 60-ыя — 70-ыя гады XVI ст. на сродкі тагачаснага ўладальніка Кухцічаў Мацея Кавячынскага, вядомага кальвініста, паплечніка Сымона Буднага. Аднак блізкасць архітэктурнага вырашэння кухціцкага і смаргонскага кальвінскіх збораў дапускае вельмі нязначны разрыў у даце іх пабудовы, якую мы адносім да пачатку XVII ст. Збор у Кухцічах таксама зазнаў істотныя перарабкі і захаваўся ў моцна змененым выглядзе. Яго асноўны аб'ём мае 12-гранную форму, даволі складаную для рэалізацыі ў будаў-

ніцтве пры тагачасных метадах разбіўкі планаў, але яна сімвалізуе гармонію будовы Сусвету, што, відавочна, і ёсць галоўная ідэя збудавання.

Унутраная прастора ўяўляе сабой круглую залу са сценамі, раскрапаванымі пілястрамі і завершанымі прафіляванымі карнізамі; раней яна, верагодна, перакрывалася сферычным купалам, цяпер над інтэр'ерам — драўляная столь і шатровы дах. Археалагічныя даследаванні паказваюць, што падлога залы мела шахматны малюнак з тэракотавых і зялёных паліваных плітак. Роўную з кафаліконам вышыню мае далучаны да яго з захаду прамавугольны ўваходны аб'ём, у якім ацалела крыжовае скляпенне. Над ім, безумоўна, існавала вежа-званіца, на якую вялі ўсходы ў круглых вежачках, размешчаных па баках уваходнага аб'ёму, але каля галоўнага фасада, а не ў месцы злучэння яго з кафаліконам, як у смаргонскім кальвінскім зборы. Усе гэтыя аб'ёмы аб'ядналі агульнай цягай карніза, над якім узвышаецца невысокі трохвугольны франтон больш позняга паходжання. Відавочна, што будынак зведаў рэканструкцыю ў канцы XVIII ст., у стылі, пераходным ад барока да класіцызму. У гэты час да яго была прыбудавана роўная з уваходным аб'ёмам (паводле памераў плана), але больш нізкая алтарная частка, перакрытая цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі. Пра гэта сведчыць спецыфічная "разарваная" цяга карніза на тарцы алтара і вокны-люнеты. Такім чынам, у сваёй аўтэнтычнай будове кухціцкі кальвінскі збор вельмі нагадвае смаргонскі, і разам яны складаюць адметную групу рэфармацкіх збораў, у архітэктоніцы якіх старажытная сімволіка арганічна спалучаецца з познімі праяўленнямі мясцовых стыляў рэнесансу і готыкі.

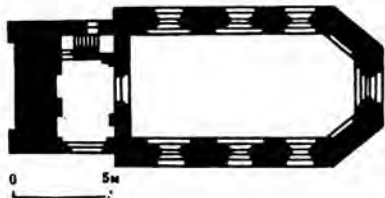
На наш погляд, спалучэнне трох вежаў — цэнтральнай званіцы і лесвічных, што вялі на яе, не паслабляючы канструкцыйнай трываласці асноўнай, — сталася адным з этапаў у сакральным дойлідстве, што папярэднічала або было альтэрнатыўным пашырэнню барочных фасадаў і фарміраванню барочнай двухвежавасці. Мы можам з упэўненасцю сцвярджаць, што згаданая трохвежавая кампазіцыя ўваходнай часткі храмаў існавала да сярэдзіны XVII ст., што вынікае з плана культавага будынка на чарцяжы Мацея Фалькоўскага, падпісаным 1654 г., з альбома чарцяжоў з Нясвіжа, так званага "альбома Бернардоні", у якім ёсць графічныя матэрыялы і іншага, не выяўленага пакуль, паходжання. На чарцяжы пададзена збудаванне з моцна выцягнутым прамавугольным планам, без алтарнай апсіды, з адной закрыстыяй з паўночнага боку.



Уваходная частка вырашана ў выглядзе чацверыковага аб'ёму, над якім паказана круглая вежа значных памераў. Дзве меншыя цыліндрычныя вежы з вітымі ўсходамі фланкуюць як абаронныя вуглы асноўнага аб'ёму. Яго даволі тонкія сцены рытмічна падзелены контрфорсамі на чатыры роўныя часткі як звонку, так і ўнутры кафалікона. Відавочна, што на выступы контрфорсаў унутры храма абапіраліся скляпенні з распалубкамі.

Мы не можам абсалютна дакладна ідэнтыфікаваць гэты план з якім-небудзь помнікам сакральнага дойлідства Беларусі, але з улікам даволі незвычайных суадносінаў даўжыні і шырыні храма (3:1), чатырохчасткавага члянення інтэр'ера контрфорсамі і скляпеннямі з распалубкамі ёсць падставы меркаваць, што гэта — праектны чарцёж кальвінскага збора ў Жодзішках (цяпер Смаргонскі раён), які вядомы сёння як Троіцкі касцёл. Першапачатковы храм як пратэстанцкі збор не меў алтарнай апсіды, а таксама крылаў трансепта, што прыбудаваны толькі ў 1902 — 1904 гг. Цяпер з захаду да нефа касцёла прылягае чацверыковы аб'ём, які служыць алтаром, а раней быў уваходным і, як сведчаць крыніцы, завяршаўся вежай, зруйнаванай у Першую сусветную вайну. На здымку пачатку XX ст. відаць, што вежа была даволі масіўная і складалася з двух высокіх чацверыковых ярусаў. Пры рэканструкцыі збора пад касцёл была зменена арыентацыя храма алтаром на захад, да Рыма, і прыбудаваны рамёны трансепта, якія надалі плану выгляд лацінскага крыжа. Раней лічылася, што кальвінскі збор у Жодзішках быў пабудаваны ў 1600 г. Чарцёж М.Фалькоўскага, калі прызнаць яго за праектны, адносіць пабудову да сярэдзіны XVII ст.

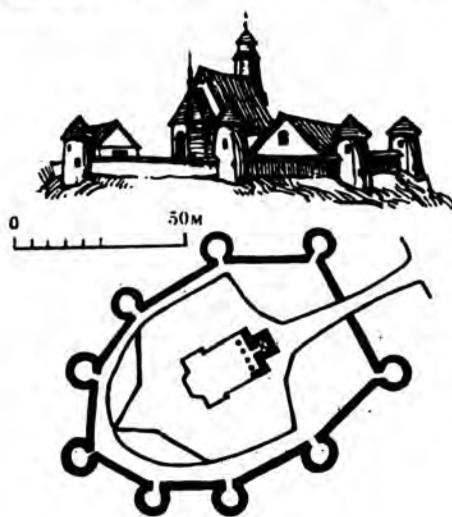
Увогуле можна канстатаваць, што найбольш адметная рыса ў архітэктуры рэфармацкіх збораў адзначанага перыяду — адсутнасць алтарнай апсіды, што, як мы ўжо падкрэслівалі, было канфесійна-ідэалагічным канонам. Гэты аспект пацвярджаецца таксама архітэктурным вырашэннем кальвінскіх збораў у Асташыне і Заслаўі (цяпер Мінскі раён), агульная кампазіцыя якіх мала чым адрозніваецца.



Заслаўскі кальвінскі збор пастаўлены ў 1577 г. па фундацыі Івана Глебавіча ў цэнтры замкавых умацаванняў новай на тым часе стараітальянскай сістэмы фартыфікацыі. Першапачаткова храм уяўляў сабою прастакутны аб'ём без алтарнай апсіды і вежы, накрыты высокім клінападобным дахам. На пачатку XVII ст. да яго з захаду прыбудавалі 35-метровую шмат'ярусную вежу-званіцу, ніжнія чацверыковыя ярусы якой маюць агульныя карнізы з аб'ёмам кафалікона, утвараючы над ім атыкавы ярус. Вышэй яго вонкавыя вуглы чацверыкоў вежы нязначна зрэзаны: тры з іх маюць аднолькавае сячэнне, і толькі самы верхні, накрыты пакатым шатром-"каўпаком", крыху вузейшы, што робіць вежу візуальна больш выцягнанай і дынамічнай. Уваходы ў храм зроблены не па восі сіметрыі будынка, як звычайна, а з паўночнага і паўднёвага бакоў ніжняга яруса вежы, што абумоўлена, верагодна, размяшчэннем храма на тэрыторыі замчышча і магчымасцю трапіць у яго толькі праз умацаваную браму з паўднёвага боку ўмацаванняў. Інтэр'ер кафалікона перакрыты крыжастымі скляпеннямі, а двухчасткавая крыпта пад ім — цыліндрычнымі. Заслаўскі кальвінскі збор у 1678 г. быў прыстасаваны пад касцёл Міхаіла Архангела, а ў 1840 г. стаў Спаса-Праабражэнскай царквой, што прывяло да значных пераробак у 1968 — 1972 гг.

Цяпер, пасля пажару 1996 г., будынак зноў рэканструюецца як царква ў формах, далёкіх ад аўтэнтычных.

Асташынскі кальвінскі збор не збярогся і амаль не даследаваны. Ацалелыя графічныя матэрыялы не забяспечваюць поўных высноў. Даследчыкі карыстаюцца пераважна фотаздымкам храма пачатку XX ст., апублікаваным у розных выданнях, на падставе якога можна сцвярджаць, што будынак вызначаўся кампактнасцю мас архітэктурных формаў, складаўся з асноўнага аб'ёму, накрытага высокім клінападобным дахам, і масіўнай чацверыковай вежы з боку ўвахода. Вышыні асноўнага аб'ёму адпавядалі два ніжнія ярусы вежы. Два верхнія інтэнсіўна скарачаліся па памерах і па вышыні, толькі закрываючы тарэц даху, а не ўзвышаючыся над ім. Такі прыём рабіў кампазіцыю будынка важкавата-прысадзістай і адначасова поўнай унутранай энергіі. План асташынскага кальвінскага збора, уведзены ў навуковы ўжытак У.Чантурыя, утрымлівае шмат тэхнічных пагрэшнасцей, паходжанне яго невядома, што не дазваляе цалкам давяраць гэтай крыніцы. Паводле яе, прынята лічыць, што асташынскі збор меў трохгранную ўсходнюю сцяну, а не алтарную апсіду.



Кальвінскі збор у Асташыне. План.

Кальвінскі збор у Койданаве. Агульны выгляд і план замчышча.

Касцёл у Жодзішках. Былы кальвінскі збор. План.

Да гэтай жа групы помнікаў пратэстанцкага будаўніцтва далучаецца кальвінскі збор у Койданаве (цяпер Дзяржынск), які таксама не збярогся. Вядома, што ён размяшчаўся на тэрыторыі койданаўскага замка, якому аддавалі ўвагу многія даследчыкі, што, аднак, не пазбавіла ад недакладнасцей і супярэчнасцей у яго характарыстыцы. У большасці прац збор датуецца сярэдзінай XVI ст. на падставе фундуша Мікалая Радзівіла Рудога, зробленага каля 1564 г. Аднак першы збор быў драўляны і пастаўлены па-за межамі замка. Пры абследаванні рэштак койданаўскага замка ў 1920-ых гг. М.Адзярыха знайшоў у вежы храма ўмураваную бляшаную шыльдачку з надпісам "1613 год". У інвентары замка за 1621 г. пазначана, што збор у ім "новы мураваны". Адсюль вынікае, што пабудову храма можна датаваць 1613 — 1621 гг.

Паводле інвентара, храм складаўся з асноўнага, залавага аб'ёму і высокай вежы, верх якой быў абабіты бляхай і завершаны спічаком з пазалочаным флюгерам і крыжам. Над асноўным аб'ёмам быў купалок, завершаны такімі ж самымі крыжам і флюгерам. У асноўным аб'ёме было 9 вялікіх вокнаў, а ў вежы — 5 байніц. Над уваходнымі дзвярыма знаходзіліся хоры з балюстрадай, з якіх драўляная лесвіца вяла на вежу, дзе вісеў вялікі звон. На вежы быў таксама гадзіннік, які працаваў да 1913 г. Пасярод кафалікона стаяў вялікі стол з аксамітным абрусам, над якім віселі жырандолі. У глыбіні асноўнага памяшкання размяшчалася дубовая разьбяная кафедра. Такім чынам, наяўнасць алтара ў інвентары не пазначана. Аднак на малюнку Н.Орды 1876 г. койданаўскага збора, ужо прыстасаванага пад касцёл, мы бачым гранёную алтарную апсіду, роўную па вышыні з кампактным асноўным аб'ёмам, але з ніжэйшым дахам. Ёсць яна і на плане комплексу койданаўскага замка і збора, уведзенага ў навуковы ўжытак М.Адзярыхам. Але ці была алтарная апсіда ад пачатку існавання храма? Паводле агульнай колькасці вокнаў, пазначанай у інвентары і паказанай на малюнку Орды, можна меркаваць, што койданаўскі кальвінскі збор — адзіная з рэфармацкіх пабудоў таго часу, якая ад пачатку мела алтарную апсіду, што набліжала яе архітэктоніку да касцёльнай.

Усе разгледжаныя намі пратэстанцкія зборы Беларусі канца XVI — пачатку XVII ст. належалі да аднаго з найбольш радыкальных кірункаў рэфармацыйнага руху — кальвінізму. Выяўленне спецыфікі архітэктуры кальвінскіх збораў у кантэксце іх канфесійна-ідэалагічнай праграмы дае магчымасць больш вобразна ўбачыць розныя бакі сацыяльна-палітычнага жыцця Вялікага Княства Літоўскага і знайсці мастацтвазнаўчыя крытэрыі для вызначэння аўтэнтычнага паходжання шэрага помнікаў тагачаснага сакральнага дойлідства, канфесійная прыналежнасць якіх гістарычна спрэчная. M

ШКОЛЬНІКАМ ПРА МАСТАЦТВА: СЦІСЛА, АЛЕ ГРУНТОЎНА

Мастацтва: Вучэб.дапам.-хрэстаматыя для 9 кл. агульнаадукац. шк. з бел. мовай навучання /Аўт.-скл. Т.Я.Вазінская. Мн.: Лімарыус, 1997. 464 с.: іл.; Мастацтва: Вучэб. дапам.-хрэстаматыя для 10 кл. агульнаадукац. шк. з бел. мовай навучання /Аўт.-скл. Г.В.Наполава. Мн.: Піан, 1998. 360 с.: іл.





На вялікі жаль, нават напрыканцы XX стагоддзя выданне вучэбнай літаратуры па мастацтву і культуры — у Беларусі з'ява рэдкая. Тым больш неардынарным успрымаецца ажыццяўленне падобных выдавецкіх праектаў на беларускай мове для беларускіх школ, усё яшчэ існуючых (яўна насуперак моўнай палітыцы, якая праводзіцца ў краіне). Беларуская мова, ператвораная стараннямі некаторых кіраўнікоў дзяржавы ў нейкую вузкапрафесійную Мову Культуры і Мастацтва, нават у гэтай сферы штучна пазбаўлена натуральнага функцыянавання і развіцця. Разважаць і пісаць пра мастацтва можна толькі абапіраючыся на спецыяльныя веды, у аснове якіх знаёмства з тэрміналогіяй, Мовай Мастацтва. Але пашыранасць мастацтвазнаўчай тэрміналогіі ў беларускай мове, яе распацаванасць сёння выклікае вялікую занепакоенасць. Агульнавядома, што ўласная тэрміналогія навук, якія даследуюць мастацтва, дзеля свайго далейшага развіцця патрабуе актыўнага асэнсавання і ўжывання. Значна дапамагаюць у гэтым, ужо на пачатковым этапе, вучэбныя выданні — дапаможнікі, падручнікі, хрэстаматыі.

З нейкім асаблівым пачуццём — яшчэ не ўсё страчана на гэтым шляху — успрымаецца выданне двух дапаможнікаў-хрэстаматый па сусветнай мастацкай культуры для 9 і 10 класаў агульнаадукацыйных школ з беларускай мовай навучання. Па вялікаму рахунку, гэтыя кнігі павінны былі б з'явіцца яшчэ ў самым пачатку 90-ых гадоў, калі ў якасці эксперыментальнага ў нашай краіне быў уведзены ў праграму прадмет "Сусветная мастацкая культура" і калі стаўленне да беларускамоўных школ было зусім іншае. Неабходнасць падобных выданняў мы з калегамі-выкладчыкамі і настаўнікамі школ абмяркоўвалі ўжо ў 1993 годзе, рыхтуючыся ў Віцебскім педінстытуце да першага ў Беларусі выпуску спецыялістаў па сусветнай і айчыннай мастацкай культуры. Аднак грунтам, што вызначыў асноўную канцэпцыю дапаможнікаў-хрэстаматый, якія разглядаюцца ў гэтай рэцэнзіі, стала праграма па сусветнай мастацкай культуры 1996 года, сярод складальнікаў якой і аўтары двух вышэйназваных кніг. Таму адносна хуткае выданне дапаможнай літаратуры пасля прыняцця праграмы можна толькі вітаць.

Трэба шчыра прызнаць, што прадставіць у рэцэнзіі больш-менш аб'ектыўны аналіз гэтых выданняў — справа зусім не простая па шэрагу прычын. Па-першае, дапаможнік-хрэстаматыя мае права на ўключэнне арыгінальных тэкстаў, кожны з якіх заслугоўвае асобнай размовы. Уступныя прадмовы складальнікаў да большасці раздзелаў наўрад ці можна лічыць падставай для аналізу выдання ў якасці манаграфічнага. Па-другое, аб'ектыўнасці зусім не спрыяе адсутнасць у нашай краіне вядомых рэцэнзенту аналагаў, альтэрнатыўных варыянтаў такога выдання, што пазбаўляе магчымасці параўнання, супастаўлення, паралельнага разгляду розных аўтарскіх канцэпцый. Па-трэцяе, інтэграваны характар курса "Сусветная мастацкая культура" даваў аўтарам дапаможніка-хрэстаматыі проста неабмежава-

ныя магчымасці ў адборы першакрыніцаў, зыходзячы з уласнага бачання генезісу культуры, што таксама ставіць пад сумненне асобныя ацэначныя крытэрыі апанентаў. Таму, відавочна, тая ці іншая заўвага рэцэнзента можа ўспрымацца зусім не як догма ці памылка складальніка, а хутчэй як праява альтэрнатыўнага погляду на праблему, як прапанова для магчымых перапрацовак і дапаўненняў пры перавыданні кнігі ў блізкай ці далёкай будучыні. Памятаючы пра ўсё папярэдне сказанае, паспрабуем вызначыць не толькі лепшыя бакі названых выданняў, але і недахопы, што прысутнічаюць у іх.

Вучэбны дапаможнік-хрэстаматыя для 9 класа (аўт.-склад. Т.Я.Вазінская) прапануе чытачу матэрыялы, у асноўным падпарадкаваныя зместу праграмы, але ў асобных частках яны звужаюць або яўна ўзбагачаюць, пашыраюць яе. Тэксты, змешчаныя ў шасці раздзелах, знаёмяць з агульнымі заканамернасцямі развіцця мастацтваў, паказваюць іх эвалюцыю ад сівой старажытнасці да XVII стагоддзя. Аўтар імкнецца выявіць генезіс розных відаў мастацтва, звяртае ўвагу на найбольш значныя з'явы ў выяўленчым мастацтве, музыцы, тэатры. І хоць не заўсёды складальніцы ўдаецца захаваць парытэт у падачы матэрыялаў па розных відах мастацтва (асабліва ў прадмовах, дзе Т.Я.Вазінская яўна аддае перавагу музыцы), у цэлым кожная эпоха ў развіцці культуры прадстаўлена ў хрэстаматыі даволі выразна. Прадмовы ўражваюць змястоўнасцю, жаданнем разглядаць гісторыю культуры як адзіны бесперапынны працэс мастацкага пазнання, суадносячы пры гэтым сучаснае разуменне мастацтва і гістарычную практыку. Варта адзначыць, што ў хрэстаматыі даволі ўдала падабраныя тэксты. Іх аўтарамі з'яўляюцца буйнейшыя мастацтвазнаўцы, музыказнаўцы, тэатразнаўцы, вядомыя пісьменнікі, філосафы. Сярод аўтараў тэкстаў сапраўдныя творцы, якія заўсёды пісалі пра мастацтва паэтычна, натхнёна і тэмпераментна.

Складальніца аддае перавагу папулярным тэкстам, імкнецца да агульнай даступнасці прадстаўленых у хрэстаматыі матэрыялаў. Разлік на тое, каб тэксты не пакінулі чытача абыякавым, эмацыянальна ўзрушылі яго і пры гэтым выканалі сваю асветніцкую функцыю. Разам з тым агульная канцэпцыя развіцця мастацтваў выглядала б яшчэ больш завершанай, калі б побач з аўтарскім бачаннем эвалюцыі культуры існаваў бы і ўласцівы для хрэстаматый хранікальна-дакументальны, тэксталагічны кантэкст. У хрэстаматыі, мяркую, дарэчы было б змясціць урыўкі з егіпецкіх гімнаў, міфаў, "Кнігі мёртвых", шумера-акадскіх міфаў, з эпасу пра Гільгамеша, Бібліі, твораў антычных аўтараў (таго ж Герадота ці Плутарха, Гамера ці Авідыя), урыўкі з тэарэтычных працаў мастакоў (Леанарда да Вінчы, Дзюрэра і інш.).

У раздзеле, што апавядае пра мастацтва старажытнага свету, прадстаўлены тэксты сапраўднага знаўцы Старажытнага Егіпта У. Паўлава, які доўгі час загадваў аддзелам Старажытнага Усходу ў Дзяржаўным музеі выяўленчых мастацтваў імя А. Пушкіна (Масква), вядомага даследчыка А.Лота. Дарэчы, найбольш даследаваныя А.Лотам фрэскі Тасілі ў Сахары ўвогуле не трапілі ў поле зроку стваральнікаў праграмы па сусветнай мастацкай культуры, таму ўключэнне тэксту А.Лота робіць гонар складальніцы хрэстаматыі. Насамрэч, Цэнтральная Сахара лічыцца адным з цэнтраў развіцця мастацтва ў перыяд неаліту. Вельмі дарэчы ў гэтым раздзеле і цікавае, падрабязнае апісанне асаблівасцяў старажытнаегіпецкіх храмаў у матэрыяле А.Курцыуса. Аднак складальніцы, напэўна, варта было б уключыць ў гэты раздзел і тэксты, прысвечаныя мегалітычным збудаванням, архітэктуры і скульптуры Двурэчча.

Даволі прадстаўнічым глядзіцца раздзел, прысвечаны антычнаму мастацтву. Хоць, на наш погляд, матэрыял В.Бялінскага пра агульныя рысы грэчаскага мастацтва можна было з поспехам замяніць больш цікавымі, прафесійнымі тэкстамі А.Лосева на гэтую ж тэму. Цалкам слушная асаблівая ўвага, нададзеная ў хрэстаматыі афінскаму Акропалю, размешчаным на ім храмам (у тэкстах Ш.Дыля, Д.Мераржкоўскага, А.Бурава, М.Брунова). Для тых, хто хоча больш падрабязна пазнаёміцца з грэчаскай архітэктурай, вельмі карысны матэрыял Ю.Калпінскага, які апавядае пра асаблівасці ордэрнай сістэмы і асноўныя тыпы грэчаскіх храмаў. Раздзел, прысвечаны Старажытнай Грэцыі і Старажытнаму Рыму, упрыгожваюць тэксты М.Алпатава, І.Вінкельмана, А.Цырэса, О.Вальдгаўэра (пра архітэктуру і выяўленчае мастацтва), Н.Чысцяковай і Н.Вуліх (пра грэчаскі і рымскі тэатр). Не зусім, праўда, зразумела, чаму ў гэты раздзел не трапілі матэрыялы, прысвечаныя грэчаскай кераміцы, вазапісу, музыцы Грэцыі і Рыма, якія былі зусім не на задворках у антычным свеце.

Складаную эпоху сярэднявечча, з яе багатым і напружаным духоўным жыццём, працяглую ў часе (больш за тысячу гадоў), па праву прадстаўляюць матэрыялы аднаго з буйнейшых даследчыкаў візантыйскага мастацтва В.Лазарава, тэкст А.Цырэса пра асаблівасці раманскага і гатычнага сабораў. Мастацтву тэатра гэтага перыяду (а ў наступных раздзелах — рэнесанснаму англійскаму тэатру і французскаму тэатру XVII ст.) прысвечаны артыкулы вядомага вучонага і тэатральнага крытыка Г.Баяджыева. Неяк пуставата глядзіцца гэты раздзел без матэрыялаў пра даволі шматгранную, нават стракатую музыку сярэднявечча.

Цэласна і разгорнута адлюстраваны ў хрэстаматыі перыяд Адраджэння, і ў першую чаргу асабліва ўзвышанае гэтай эпохай выяўленчае мастацтва. Тут можна ўбачыць матэрыялы І.Тэна, В.Лазарава, Г.Вёльфліна, М.Алпатава, Б.Віпера, у якіх амаль ў храналагічнай паслядоўнасці аналізуецца творчасць славутых майстроў розных этапаў італьянскага Рэнесансу (протарэнесансу, ранняга, высокага і позняга Адраджэння), а менавіта Джота, Брунелескі, Батычэлі, Леанарда да Вінчы, Рафаэля, Мікеланджэла, Тыцыяна, Тынтарэта. У тэкстах можна прасачыць этапнасць зменаў, што адбываюцца ў мастацтве, пазнаёміцца з асаблівасцямі розных мастацкіх школаў, з творчасцю буйнейшых прадстаўнікоў рэнесансавай культуры ў Германіі, Нідэрландах. Хацелася б бачыць у гэтым раздзеле і матэрыялы пра творчасць Данатэла, Дж.Габрыэлі, італьянскай камедыі масак і некаторыя іншыя.

Сярод матэрыялаў раздзела "Мастацтва Заходняй Еўропы XVII стагоддзя" варта адзначыць тэксты Э. Фрамантэна, Т.Капцёравай, Э.Фора, М.Алпатава, у якіх разглядаецца творчасць Рубенса, Ф.Гальса, Рэмбранта, Э.Грэка, Веласкеса, французскіх мастакоў. Каб адзначыць узаемазамяняльны характар многіх тэкстаў у хрэстаматыі, зноў нагадаем, што тэкст таго ж Э.Фрамантэна мог быць з поспехам заменены на публікацыю пра таго самага мастака, але іншага аўтара, напрыклад Авермата Ражэ. Камбінаторыка ў падобных выпадках не мае межаў. Даволі грунтоўная інфармацыя пра развіццё музыкі ў XVII стагоддзі змешчана ў прадмове да гэтага раздзела, але "падмацавальных тэкстаў" у ім самім няма. Таксама незразумела, чаму адсутнічаюць матэрыялы пра італьянскае мастацтва, архітэктуру і мастацтва стыляў барока і класіцызм, творчасць Караваджа, Вівальдзі.

Крыху дзіўным выглядае раздзел, прысвечаны мастацтву славянскіх народаў. Дарэчы, у праграме па сусветнай мастацкай культуры прыгадваецца толькі мастацтва Старажытнай Русі і беларускае мастацтва. Менавіта па гэтых дзвюх тэмах і прадстаўлены матэрыялы ў хрэстаматыі, таму цяжка сказаць, што насамрэч мелі на ўвазе аўтары-складальнікі. Словазлучэнне "мастацтва славянскіх народаў" засталося тут невытлумачальнай і недарэчнай загадкай.

Напэўна, аўтары самі не зусім разумеюць сэнс гэтага тэрміналагічнага фантома, бо раздзел не мае прадмовы, у якой бы апавядалася пра адметнасці, эвалюцыю або агульныя шляхі развіцця мастацтва славянскіх народаў. У прапанаваных матэрыялах М.Вароніна, М.Алпатава, Ю.Дзянісавай, Е.Клімаўцавай, А.Дзёмінай гаворка ідзе выключна пра дойлідства і жывапіс Старажытнай Русі, у тэкстах А.Рогава, А.Белкіна — пра музыку і тэатр.

Што да айчыннага мастацтва, то яно займае звыклае сціплае месца. Сярод матэрыялаў няма ніводнага тэксту пра выдатную беларускую архітэктуру (віцебскую, полацкую, гарадзенскую архітэктурныя школы, замкавае дойлідства), графіку Ф.Скарыны, адметнасці развіцця мастацтва кнігі, мастацкае шкло, беларускую батлейку, каляндарна-абрадавыя песні. Тут маглі быць выкарыстаны тэксты М.Шчакаціхіна, Ю.Якімовіча, М.Ткачова, Г.Штыхава, Т.Габрусь, Ф.Шматава, М.Яніцкай ды іншых аўтараў. Мяркую, асобны артыкул павінен быў бы паказаць чытачу сапраўды агульнаславянскую з'яву — сармацкі партрэт.

Наконт магчымага ўключэння іншых тэкстаў варта пафантазіраваць асобна. У раздзел, прысвечаны культуры першабытных народаў і цывілізацый старажытнага свету, маглі б трапіць

артыкулы М.Мацье, К.Леві-Строса, Э.Тайлора, І.Флітнэра, Э.Кленгель-Брандт, К.Цэлара, Э.Цэрэна, Г.Картэра, І.Кацнельсона, В.Замароўскага, у раздзел антычнасці — А.Бонара, Г.Лесінга, у раздзел сярэднявечча — В.Бычкова, А.Гурэвіча, М.Бахціна, Ж.Дзюпі, Ж. Ле Гроф, І.Хейзінгі. Крытычны позірк знаўцы мастацтва адзначыць адсутнасць у раздзеле, прысвечаным Адраджэнню, матэрыялаў Дж.Вазары, А.Лосева, сярод аўтараў, што распавядаюць пра мастацтва Старажытнай Русі, — Д.Ліхачова, Б.Рыбакова, Г.Вагнера, П.Рапапорта, Ф.Буслаева, Л.Успенскага, П.Фларэнскага, Я.Трубяцкога... Кожны можа дадаць у пералік яшчэ шмат імёнаў.

У параўнанні з кнігай для 9 класа хрэстаматыя-дапаможнік для 10 класа (аўт.-скл. Г.В.Наполава), дзе разглядаецца мастацтва ад XVII да пачатку XX стагоддзя, вылучаецца больш удалым адборам і сістэматызацыяй тэкстаў. Тут таксама дакладней расстаўлены сэнсавыя акцэнты і ў прадмовах да асобных раздзелаў.

Першы раздзел хрэстаматыі знаёміць чытача з адметнасцямі еўрапейскага мастацтва перыяду Асветніцтва, выяўляе асноўныя ідэалы эпохі. Канцэптуальна вызначальнымі ў гэтым раздзеле з'яўляюцца тэксты В.Лазарава, М.Аляксеева, А.Эмбера, Б.Краснабаева, С.Ямшчыкова, прысвечаныя развіццю асветніцкага рэалізму ў выяўленчым мастацтве, творчасці жывапісцаў Шардэна, Хогарта, Давіда, Баравікоўскага, рускіх мастакоў XVIII стагоддзя. Прасочваецца развіццё асветніцкіх ідэй у творчасці кампазітараў Гендэля, Баха, Моцарта (Б.Штэйнпрэс), харавой музычнай культуры Расіі і дзейнасці яе класіка Бартнянскага (К.Кавалёў). Знаёмства з драматургіяй і тэатрам азначанага перыяду — у артыкулах С.Артамонава, М.Вільманта, В.Усеваладскага-Гернграса, Р.Беньяш. Пра рускую культуру і пятроўскія рэформы распавядаецца ў матэрыяле А.Келдыша, наконт садова-паркавага мастацтва асабліва цікавы артыкул Д.Ліхачова.

Галоўная тэма ў творчасці ўсіх рамантыкаў — чалавек і свет — стала канцэптуальнай, аб'ядноўваючай для матэрыялаў, уключаных у раздзел "Еўрапейскае мастацтва эпохі рамантызму". Сярод тэкстаў, выбраных складальнікамі для хрэстаматыі, адзначым найперш артыкул С.Кольрыдж, матэрыялы пра выяўленчае мастацтва гэтага часу В.Пракоф'ева, Б.Тарнаўца, А.Паўлавай, І.Кісляковай, У.Парудамінскага, Э.Кузняцова. У полі зроку названых аўтараў творчасць Дэлакруа, Жэрыко, Трапініна, Кіпрэнскага, Брулова, Іванава. Блок матэрыялаў, прысвечаны музыцы, таксама даволі прадстаўнічы. У ім тэксты пра Бетховена (Б.Штэйнпрэс), Шапэна (В.Грыгор'ева), Ліста (Л.Аляксеева), Паганіні (М.Тыбальдзі-К'еза), Глінку (Л.Траццякова) і іншыя. Праўда, не зусім зразумела, чаму артыкул пра рускага мастака А.Іванава апынуўся ў гэтым, а не ў наступным раздзеле.

Шырока асветлена рэалістычнае мастацтва XVIII — XIX стагоддзяў. З ім знаёмяць тэксты Л.Аляксеевай, А.Сярова, М.Рыцаравай, Л.Траццяковай (пра творчасць славутых кампазітараў гэтага часу Вердзі, Вагнера, Мусаргскага, Рымскага-Корсакава, Чайкоўскага). Асаблівасці рэалізму ў жывапісе знайшлі годнае тлумачэнне ў матэрыялах Я.Тугенхольда ("А.Дам'е і яго жывапіс"), М.Каліцінай ("І.Рэпін"), Т.Нікалаевай ("Перадзвіжнікі"). Тут прысутнічаюць таксама нарысы пра творчасць славутага французскага акцёра Ф.Леметра (Я.Фінкельштэйн), вядомага французскага паэта П.Беранжэ (Ю.Данілін), таленавітага рускага акцёра М.Шчэпкіна (А.Шчэпкіна) і інш. На жаль, у раздзел не трапілі тэксты пра выдатных, на наш погляд, прадстаўнікоў рэалістычнага мастацтва гэтага ж часу — французскіх мастакоў Міле, Курбэ, рускіх пейзажыстаў Саўрасава, Васільева, Левітана.

Этап эвалюцыі еўрапейскага мастацтва канца XIX — пачатку XX стагоддзяў вельмі значны ў кантэксце пошуку новых шляхоў ягонага развіцця. Раздзел хрэстаматыі, прысвечаны гэтаму этапу, звязанаму непарыўнымі ніцямі з рознымі працэсамі, што адбываліся ў культуры ўсяго XX стагоддзя, патрабаваў ад складальнікаў асаблівай увагі. Цудоўна, што сярод надрукаваных матэрыялаў прысутнічае тэкст К.Моклера пра французскі імпрэсіянізм, нарысы аб творчасці буйнейшых майстроў пераломнай эпохі — Мацiса, Пікаса, Радэна, Урубеля. Сярод тэкстаў, прысвечаных музыцы, можна адзначыць матэрыялы Л. Аляксеевай ("Ж.Бізэ", "Э.Грыг"), Б.Штэйнпрэса ("С.Рахманінаў", "А.Скрабін"). Пра тэатральнае мастацтва апавядаюць А.Белы, Ф.Шаляпін, І.Салаў'ёва, В.Шытава. Магчыма, можна было абысціся ў раздзеле без матэрыялу пра гастролі тэатра Камісаржэўскай. Затое вельмі шкада, што не знайшлося месца для аналізу творчасці мастакоў-постімпрэсіяністаў, кампазітараў М.Равэля, І.Стравінскага

Беларускае мастацтва апынулася ў нейкай ступені па-за агульным кантэкстам развіцця еўрапейскага мастацтва. Па-першае, яно прадстаўлена ў асобным раздзеле, па-другое, тут разам апынуліся з'явы рознага часу і вагі. У хрэстаматыю ўключаны матэрыялы пра беларускае мастацтва другой паловы XVII, XVIII, XIX і пачатку XX стагоддзяў. Ствараецца ўражанне, што аўтары-складальнікі сутыкнуліся з пэўнымі цяжкасцямі ў пошуках тэкстаў для гэтага раздзела. Усё ж, нягледзячы на невялікую колькасць надрукаваных у раздзеле матэрыялаў, удалося пазнаёміць чытача з тымі неацэннымі культурнымі скарбамі, што нарадзіліся на беларускай зямлі. Змешчаны нарысы пра адметнасці развіцця палацавай архітэктуры (У.Чантурыя), музыку А.Радзівіла (Н.Собалева) і М.Агінскага (Д.Жураўлёў), набыткі беларускага тэатра і асобу І.Буйніцкага (Э.Алейнікава), творчасць вядомых беларускіх жывапісцаў І.Хруцкага (І.Паньшына, А.Рэсіна) і В.Бялыніцкага-Бірулі (Ю.Карачун). Але відавочным упушчэннем з'яўляецца адсутнасць спецыяльных матэрыялаў пра віленскае барока, манастырскія комплексы XVII — XVIII стст, драўлянае дойлідства гэтага часу, слуцкія паясы, іканапіс XVII — XVIII стст., праявы класіцызму ў беларускай архітэктуры, віленскую мастацкую школу, графіку XVII — XIX стст., музычнае жыццё Беларусі другой паловы XIX — пачатку XX ст. і некаторых іншых.

Пытанні, што змешчаны пасля кожнага з раздзелаў, не столькі правяраюць і замацоўваюць прадстаўленую ў хрэстаматыі інфармацыю, колькі падштурхоўваюць чытача да разважанняў, да пошуку нестандартных адказаў.

У канцы абедзвюх рэцэнзуемых кніг змешчаны слоўнікі тэрмінаў. У дапаможніку-хрэстаматыі для 9 класа гэты слоўнік больш з'арыентаваны на архітэктурную тэрміналогію, у ім адчуваецца яўны недахоп тэрмінаў па міфалогіі (асабліва важных менавіта для гэтага этапу сусветнай культуры), тэатральнай тэрміналогіі. У тлумачэннях некаторых тэрмінаў сустракаецца недапушчальная спрошчанасць, а часам і недакладнасць.

Спісы выкарыстанай літаратуры, прыведзеныя складальніцамі хрэстаматый у канцы кніг, даюць магчымасць зацікаўленаму чытачу працягнуць знаёмства з творамі таго ці іншага аўтара.

Пры падрыхтоўцы да перавыдання варта было б змясціць побач з тэкстамі хоць бы самую кароткую інфармацыю пра аўтараў тэкстаў і самі матэрыялы (свайго роду анатацыі). І больш паслядоўна трымацца моўнага прынцыпу, гэта значыць хрэстаматыя для беларускай школы мае быць цалкам беларускамоўнай або ўтрымліваць тэксты на мове іх напісання. Усе выключэнні з гэтых правілаў складальнікамі маюць быць неяк патлумачаны. Хочацца таксама спадзявацца, што ў хуткай будучыні мы зможам пераадолець нейкі незразумелы бар'ер на шляху да вывучэння мастацтва ўсходніх цывілізацый (Індыя, Кітай, Японія) і тэксты, прысвечаныя гэтым культурам, таксама трапяць як у навучальныя праграмы, так і ў хрэстаматыі па сусветнай мастацкай культуры.

Можна не сумнявацца, што гэтыя хрэстаматыі выканаюць сваю ролю, падштурхнуць вучняў да самастойнага творчага ўспрымання сусветнай мастацкай культуры, да больш глыбокага асэнсавання мастацкіх адкрыццяў чалавецтва. Хочацца спадзявацца і на тое, што гэтыя выданні пакладуць пачатак распрацоўцы чарговых дапаможнікаў, фарміраванню хрэстаматый паводле арыгінальных аўтарскіх праграмаў. Знікненне безальтэрнатыўнасці ў выданні літаратуры па культуры і мастацтву дасць магчымасць убачыць перспектыўныя накірункі ў выкладанні гэтых прадметаў. Напэўна ёсць неабходнасць перайсці да выдання вучэбна-метадычных камплектаў (як гэта, дарэчы, ужо робяць у Расіі), у якія ўваходзілі б падручнікі, хрэстаматыі, метадычныя дапаможнікі для настаўнікаў, дадатковыя серыі кніг са схемамі, канспектамі, ілюстрацыямі і г. д. Без усяго гэтага разважаць пра сапраўды грунтоўнае знаёмства школьнікаў з сусветнай гісторыяй культуры і мастацтва наўрад ці варта.

Міхась Цыбульскі.

М

ПРАЦЯГ ХРЭСТАМАТЫІ ПА ТЭАТРУ



На паліцах кніжных магазінаў з'явіўся другі том "Хрэстаматыі па гісторыі беларускага тэатра і драматургіі", надрукаваны выдавецтвам "Беларуская навука". Укладальнік і рэдактар тэкстаў, аўтар каментарыяў доктар мастацтвазнаўства, прафесар А.В.Сабалеўскі абмяжоўвае кнігу перыядам 20-ых — 50-ых гадоў. Нагадаю, што ў мінулым выданні другі том уключаў увесь пасляваенны перыяд і заканчваўся пачаткам 70-ых гадоў. Аўтар уводзіць у кантэкст сцэнічнай творчасці шмат новых імёнаў і твораў, што ў значнай меры пашырае і ўзбагачае панараму айчыннай тэатральнай культуры.

Кампазіцыйна хрэстаматыя складаецца з трох раздзелаў, у якіх адпаведна разглядаюцца драматургія і тэатр 20-ых — 30-ых гадоў, ваеннага часу і другой паловы 40-ых — 50-ых гадоў. Асабліва насычаны новымі матэрыяламі першы раздзел кнігі, і гэта зусім зразумела, таму што 20-ыя — 30-ыя гады, бадай самы складаны перыяд у развіцці нацыянальнага сцэнічнага мастацтва. Тут найбольш "белых плям", з'яў, раней закрытых для шырокай грамадскасці.

Пачынаецца раздзел адным з найбольш буйных дасягненняў беларускай драматургіі — п'есай "Тутэйшыя" Янкі Купалы. Твор гэты доўгія дзесяцігоддзі быў забаронены, а ў апошнія гады рэабілітаваны. Яго пастаноўкі, ажыццёўленыя рэжысёрамі В.Маслюком і М.Пінігіным на магілёўскай і купалаўскай сцэнах, сталі здабыткам нацыянальнай тэатральнай гісторыі. Пра гэта можна даведацца з аўтарскага каментарыя. А побач — іншыя драматургічныя творы. Адны з іх былі ў свой час надрукаваны, а потым трапілі ў жорсткія жорны цэнзуры, другія наогул не выдаваліся і пабачылі свет толькі ў 90-ыя гады. Яшчэ падчас існавання часопіса "Тэатральная творчасць" яго галоўны рэдактар А.Сабалеўскі прыклаў шмат намаганняў для выяўлення і публікацыі малавядомых і незаслужана забытых твораў, асобныя з якіх змешчаны ў хрэстаматыі.

Безумоўную каштоўнасць уяўляюць публікацыі ўрыўкаў з п'ес "На Купалле" М.Чарота, "П.С.Х" Л.Родзевіча, "Лес цёмны" М.Ільінскага, "На заставе" Р.Кобеца. З навукова дакладных каментарыяў можна даведацца, што п'еса "На Купалле", пастаўленая Е.Міровічам у БДТ, нідзе не друкавалася і доўгі час лічылася страчанай. Толькі ў 1996 годзе яе тэкст быў знойдзены ў архіве М.Віжом і апублікаваны ў "Тэатральнай творчасці". У гэтым жа часопісе пабачылі свет і іншыя творы. Камедыя "П.С.Х." (абрэвіятура "Пільнуй сваю хату") у 1923 годзе была выдадзена ў Вільні, але з-за сваёй сатырычнай скіраванасці была забаронена спачатку польскімі, а потым і савецкімі ўладамі. Твор "раскапаў" і надрукаваў у 1995 годзе В.Яцухна. Не меншую цікавасць выклікае п'еса "Сімфонія гневу" В.Шашалевіча, выяўленая ў адным з маскоўскіх архіваў у 1992 годзе С.Лаўшуком. Пашыраюць наша знаёмства з аўтарам успаміны паэта С.Грахоўскага, які сябраваў з В.Шашалевічам і быў побач з ім у гулагаўскім пекле. Уводзіцца ў літаратурны кантэкст і драма "У пушчах Палесся" Якуба Коласа, якой не было ў папярэднім выданні.

З іншых матэрыялаў аўтар уключае "Аўтабіяграфію" М.Грамыкі і "З мемуараў" У.Галубка, дзе слынны дзеяч беларускай сцэны прыгадвае гастрольныя перыпетыі БДТ-3 у 20-ыя гады. Акрамя пералічаных, змешчаны творы Е.Міровіча, В.Гарбацэвіча, К.Чорнага, Я.Рамановіча, Д.Курдзіна, М.Зарэцкага, З.Бядулі, Э.Самуйлёнка, В.Вольскага, звесткі пра рэжысёра Ф.Ждановіча, акцёра У.Крыловіча.

Невялікім па аб'ёму, але вельмі насычаным, ёмістым атрымаўся раздзел, прысвечаны ваеннаму часу. З новых назваў тут можна знайсці сцэнічны гратэск "Круці не круці — трэба памярці" Ф.Аляхновіча, напісаны ў 1943 годзе і, вядома ж, забаронены. Яго публікацыю ў 1995 годзе ажыццявіў С.Лаўшук. Такі ж лёс напаткаў і п'есу "Загубленае жыццё" Т.Лебяды, якая ставілася ў акупіраваным Мінску, а пазней у эміграцыі. У 1995 годзе яе апублікаваў на радзіме аўтара С.Чыгрын.

Асвятляючы культурнае жыццё краіны падчас Айчыннай вайны, гісторыкі, па зразумелых прычынах, звычайна абмяжоўваліся дзейнасцю дзяржаўных тэатраў, эвакуіраваных у тыл. Матэрыялы пра гэта знаходзяць месца на старонках хрэстаматыі. Разам з тым А.Сабалеўскі пашырае геаграфію і дае частку ўспамінаў У.Сядуры (Т.Глыбінны) з кнігі "Беларускі тэатр і драма", выдадзенай у 1955 годзе ў Нью-Йорку. Пераклад з англійскай на беларускую мову і публікацыю артыкула "Тэатр у гады нямецкай акупацыі" зрабіў у 1994 годзе В.Грыбайла. У хрэстаматыю ўвайшла большая частка артыкула, дзе прыводзяцца цікавейшыя звесткі пра рэпертуар Менскага беларускага тэатра.

Найменш дапоўнены трэці раздзел кнігі. Відаць, таму, што ў 40-ыя — 50-ыя гады тэатральнае жыццё пэўным чынам стабілізавалася. Уведзены п'есы "Людзі і д'яблы" К.Крапівы, "Над хвалямі Серабранкі" І.Козела, а таксама звесткі пра акцёра Г.Грыгоніса і фрагмент манаграфіі К.Кузняцовай, прысвечаны творчасці акцёра. Гэты перыяд прадстаўлены драматургіяй А.Маўзона, К.Губарэвіча, А.Макаёнка, І.Мележа, творчасцю акцёраў У.Уладамірскага і І.Ждановіч, рэжысёра К.Саннікава.

Другі том хрэстаматыі захоўвае структурную будову першага тома і, акрамя тэкстаў п' ес, уключае прадмову А.Сабалеўскага да кожнага раздзела, біяграфіі дзеячаў культуры, успаміны пра іх практыкаў і тэарэтыкаў сцэны, аўтарскія каментарыі, якія маюць вялікую навуковую каштоўнасць.

А.Сабалеўскі, буйнейшы гісторык беларускага тэатра, навуковец і тэатральны крытык, шмат год прысвяціў збіранню і выяўленню матэрыялаў, якія у рэшце рэшт і склалі аснову хрэстаматыі. У новым выданні пераасэнсоўваюцца асобныя з'явы мастацтва, вяртаюцца з нябыту забытыя творы і імёны. Пры гэтым падыход аўтара пазбаўлены ідэалагічнай кан'юнктуры і пазначаны прафесійнасцю, дасведчанасцю, дакладнасцю. А.Сабалеўскі дасягае галоўнага — другі том дае шматколерны спектр жанравай, тэматычнай, эстэтычнай разнастайнасці драматургіі і тэатра пэўнага гістарычнага перыяду. Хрэстаматыя ўяўляе сабой унікальнае выданне, якое, трэба спадзявацца, зацікавіць усіх, каго хвалюе гісторыя нацыянальнага тэатра і драматургіі.

Тамара Гаробчанка. М

ХРОНІКА МАСТАЦКАГА ЖЫЦЦЯ

Узнагароды

За вялікі асабісты ўклад у прапаганду культурнай спадчыны беларускага народа, адраджэнне нацыянальных традыцый Указам Прэзідэнта краіна медалём Францыска Скарыны ўзнагароджана намеснік старшыні Гродзенскага аблвыканкама Марыя Бірукова.

Салістка-вакалістка канцэртна-гастрольнага бюро Беларускай дзяржаўнай філармоніі Святлана Данілюк Указам Прэзідэнта краіны ўзнагароджана медалём Францыска Скарыны. Так адзначаны шматгадовая творчая дзейнасць па эстэтычнаму выхаванню насельніцтва і высокае выканальніцкае майстэрства.

Званні

Ганаровае званне "Народны артыст Рэспублікі Беларусь" Указам Прэзідэнта краіны нададзена дырэктару — мастацкаму кіраўніку Нацыянальнага акадэмічнага тэатра оперы кампазітару Сяргею Картэсу. Так адзначана яго шматгадовая плённая творчая дзейнасць і вялікі асабісты ўклад у развіццё опернага мастацтва.

За вялікі асабісты ўклад у развіццё опернага мастацтва і высокае выканальніцкае майстэрства салісту Нацыянальнага акадэмічнага тэатра оперы Юрыю Бастрыкаву Указам Прэзідэнта Беларусі нададзена ганаровае званне "Народны артыст Рэспублікі Беларусь".

Цяпер у афішах Нацыянальнага акадэмічнага тэатра оперы побач з прозвішчам салісткі Наталлі Рудневай будзе пазначана: "Народная артыстка Рэспублікі Беларусь". Указам Прэзідэнта краіны гэтае ганаровае званне ёй нададзена за вялікі асабісты ўклад у развіццё опернага мастацтва і высокае выканальніцкае майстэрства.

За вялікі асабісты ўклад у развіццё музычнага мастацтва і высокае прафесійнае майстэрства Указам Прэзідэнта краіы загадчыку кафедры струнных народных інструментаў прафесару Беларускай акадэміі музыкі Яўгену Гладкову нададзена ганаровае званне "Народны артыст Рэспублікі Беларусь".

За значны ўклад у развіццё беларускага тэатральнага мастацтва і высокае выканальніцкае майстэрства Указам Прэзідэнта краіны артысту-вакалісту Дзяржаўнага тэатра музычнай камедыі Беларусі Васілю Сердзюкову нададзена ганаровае званне "Заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь".

Ганаровае званне "Заслужаны дзеяч культуры Рэспублікі Беларусь" Указам Прэзідэнта краіны нададзена дырэктару Магілёўскага гімназія-каледжа музыкі і харэаграфіі Людміле Мішчанка. Так адзначана яе шматгадовая плённая праца па эстэтычнаму выхаванню падрастаючага пакалення.

Указам Прэзідэнта Беларусі дырэктару Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы Генадзю Давыдзьку нададзена ганаровае званне "Заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь". Так адзначаны ягоны вялікі асабісты ўклад у развіццё тэатральнага мастацтва.

Акцёру Тэатра-студыі кінаакцёра Нацыянальнай кінастудыі "Беларусьфільм" Аляксандру Бяспаламу Указам Прэзідэнта краіны нададзена ганаровае званне "Заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь". Так адзначаны ягоны вялікі асабісты ўклад у развіццё тэатральнага мастацтва і нацыянальнага кінематографа.

Фестывалі

"Аўгустоўскі канал у культуры трох народаў" — назва фестывалю беларусаў, палякаў і літоўцаў, які прайшоў на Гродзеншчыне другі раз. У свяце ўзялі ўдзел мастацкія калектывы трох народаў. У наступным годзе плануецца прысвяціць фестываль 2000-ым угодкам хрысціянства.

З 17 па 19 верасня ў Гомелі праходзіў Другі Міжнародны фестываль харэаграфічнага мастацтва "Сожскі карагод", у якім бралі ўдзел творчыя калектывы з Беларусі, Расіі, Украіны, Польшчы, Славакіі, Францыі, Шатландыі. У фестывальныя дні адбыліся выступленні фальклорных гуртоў, спектаклі балетных тэатраў, конкурсы.

Конкурсы

Хор "Крынічка" сярэдняй школы № 170 г. Мінска стаў пераможцам Міжнароднага конкурсу дзіцячых спеўных калектываў, які праходзіў у італьянскім Арэца.

Памяць

У Мінску на доме 44 па вуліцы Сурганава адкрыта мемарыяльная дошка народнаму мастаку Беларусі, лаўрэату Дзяржаўнай прэміі Аляксандру Кішчанку. Аўтары — скульптар Аляксандр Фінскі і архітэктар Георгій Фёдараў.

Выстаўкі

13 жніўня ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва (Мінск) адбылося адкрыццё выстаўкі твораў мастакоў Валынскай вобласці Украіны "Вальнь мая, краса мая". Экспанаваліся работы чатырнаццаці аўтараў (пераважна пейзаж, нацюрморт, скульптурная кампазіцыя). Паводле меркавання ўкраінскага мастацтвазнаўца, выстаўка дэманструе своеасаблівы зрэз шырокага пласта сучаснай украінскай культуры, прадстаўляе мастацтва валынскіх творцаў розных эстэтычных напрамкаў, цесна звязанае з народнымі традыцыямі мінуўшчыны.

Разнастайнасць грамадзянскай тэматыкі творчасці гомельскі мастак Анатоль Атчык тлумачыць неабходнасцю заўсёды памятаць пра сваю высокую маральную адказнасць. Гэта пацвердзіла і ягоная апошняя персанальная выстаўка. Яна была храналагічнай панарамай творчасці мастака і мела назву "У люстэрку часу".

У Слуцкім краязнаўчым музеі паказаў свае працы мясцовы графік і жывапісец Уладзімір Садзін. Асноўную частку экспазіцыі склалі творы, на якіх адлюстравана непаўторная прыгажосць роднага краю, а таксама крымскія пейзажы.

Дванаццаць карцін, сярод якіх "Рыбы", "Дрэвы", "Гарадскія фантазіі", "Падзенне Ікара", "Гульня ў хованкі", "Раніца", "Востраў белай вароны", паказаў у мінскай галерэі "Мастацтва" Канстанцін Андруховіч.

У Клімавіцкім краязнаўчым музеі была разгорнута экспазіцыя работ мастака Леаніда Ячнева. Ён паказаў свае работы

землякам упершыню і прысвяціў выстаўку 75-годдзю свайго бацькі — заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі Іосіфа Ячнева.

Магілёўскі абласны мастацкі музей імя П.Масленікава, Смаленская арганізацыя мастакоў Расіі і Дом мастака ў Смаленску арганізавалі выстаўку твораў магілёўскага мастака Фёдара Кісялёва. Акцыя праведзена ў рамках культурнага абмену дзвюх краін.

У Магілёўскай мастацкай галерэі прайшла персанальная выстаўка акварэляў Мікалая Арсланава. Асаблівую ўвагу прыцягнула серыя аб роднай зямлі "Зямля Чавуская". Цяпер мастак працуе над серыяй акварэляў, прысвечаных старому Магілёву.

Любімая тэхніка мастака Леаніда Мельнікава — акварэль. Менавіта ў ёй выкананы работы, што паказаны ў галерэі "Lasandr" у Мінску.

Вольга Сазыкіна, Артур Клінаў, Вітольд Ляўчэня, Цімафей Ізотаў узялі ўдзел у праекце "Інтэр-візо", які быў арганізаваны Варшаўскай акадэміяй мастацтваў і польскай мастацтвазнаўцай Э.Даманоўскай. Мэта праекта — пазнаёміць французскую і італьянскую публіку з сучасным мастацтвам Усходняй Еўропы (Польшча, Літва, Беларусь, Расія).

З нагоды трыццацігоддзя творчай дзейнасці мастачка Кацярына Варэннікава правяла ў выставачнай зале Беларускага саюза мастакоў у Магілёве сваю персанальную выстаўку. Яе назва — "Любімае". Экспанаваліся 89 жывапісных і графічных твораў.

У Музеі выратаваных каштоўнасцей (Брэст) экспанавалася выстаўка абразоў, напісаных у традыцыйнай для гэтага жанру манеры Георгіем Панаётавым (Балгарыя). Спецыялісты заўважаюць у работах і свабоднае трактоўку мастака, якому... дзевяць гадоў. У чатырохгадовым узросце разам з бацькамі ён пераехаў у Балгарыю.

З 27 жніўня па 11 верасня ў Малой зале Музея сучаснага выяўленчага мастацтва была разгорнута экспазіцыя жывапісных твораў апошніх гадоў двух беларускіх мастакоў з Вільнюса — Аляксандра і Сяргея Покладаў.

Да сярэдзіны верасня ў Нацыянальным мастацкім музеі была разгорнута выстаўка твораў народнага мастака Беларусі, лаўрэата Дзяржаўнай прэміі Беларусі, прафесара Еўрапейскага гуманітарнага універсітэта Арлена Кашкурэвіча. Экспанавалася каля шасцідзесяці работ, створаных у апошнія два дзесяцігоддзі.

Месцам правядзення выстаўкі "Брама... з канца тысячагоддзя" некамерцыйнай канцэптуальнай галерэі "Брама" стала канферэнц-зала Нацыянальнай бібліятэкі. Па меркаванню крытыкаў, выстаўка вылучалася тактоўнасцю падачы экспазіцыі, грунтоўнасцю выбару работ, аб'яднала мастакоў рознага ўзросту. Гэта — Леанід Рыжкоўскі, Сяргей Цімохаў, Юрый Падолін, Ірына Каваленка, Віктар Копач, Наталля Кірылюк.

Рэспубліканская мастацкая галерэя ладзіла выстаўку "Купа. Пуп зямлі-2" (першая прайшла ў Астрашыцкім Гарадку). Яе ўдзельнікі — былыя студэнты кафедры графікі Беларускай акадэміі мастацтваў Андрэй Басалыга, Юрась Алісевіч, Дзмітрый Локіць, Вольга Нікішына, Уладзімір Панамароў, Тацяна Сіплевіч, Павел Татарнікаў.

"Барвы Вайшкунаў" — так назвалі выстаўку сваіх работ мастакі Уладзімір Сулкоўскі, Аляксандр Шатэрнік, Ягор Батальёнак, Віктар Маркавец і Мікалай Назарчук. Усе творы экспазіцыі яднае вёска Вайшкуны на Віцебшчыне, дзе штогод працуюць гэтыя мастакі. Выстаўка размяшчалася ў адной з галерэй Мінска.

У выставачнай зале Магілёўскага аддзялення Беларускага саюза мастакоў прайшла выстаўка работ мастакоў са Смаленска (Расія) Святаслава Арайса, Аляксандра Козінава і Мікалая Марчанкі.

Вынікам 35-гадовай творчай працы Анатоля Цімафеевіча Зайцава сталася першая персанальная выстаўка ксілаграфіі, якая прысвячалася 60-гадоваму юбілею вядомага беларускага мастака-графіка. На выстаўцы былі паказаны больш за 40 графічных аркушаў, сярод якіх станковыя работы, экслібрысы, кніжныя ілюстрацыі.

Наталля Каржыцкая.

"Руская акварэль канца XIX – пачатку XX стагоддзяў". Гэта назва выстаўкі, якая была разгорнута ў Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі. Экспанавалася 36 работ дваццаці двух мастакоў (В.Сурыкаў, І.Левітан, М.Дабужынскі, Ал. і А.Бенуа, А.Галавін, В.Барысаў-Мусатаў, Б.Кустодзіеў і інш.). Усе экспанаваныя творы – уласнасць музея.

Пленэры

Непадалёк ад беларускай сталіцы, у Астрашыцкім Гарадку, у жніўні прайшоў пленэр "Сонечны квадрат" з удзелам мастакоў Беларусі і Расіі. Вынікам сустрэчы творцаў дзвюх краін стала выніковая выстаўка ў Музеі сучаснага беларускага мастацтва.

У гарадскім пасёлку Мір, што на Гродзеншчыне, прайшоў Першы Рэспубліканскі пленэр разьбяроў па дрэву "Дрэва жыцця". Распачалі яго скульптары-манументалісты (па два ад кожнай вобласці), потым да іх далучыліся майстры дробнай пластыкі.

Міжнародны пленэр скульптараў з Беларусі, Украіны і Расіі прайшоў ва ўрочышчы Чонкі пад Гомелем. Лепшыя работы пленэру неўзабаве ўпрыгожаць цэнтр горада.

IV Нацыянальны пленэр імя Язэпа Драздовіча, арганізаваны Беларускім саюзам мастакоў, творчай суполкай "Пагоня" і культурна-асветніцкім цэнтрам імя Я.Драздовіча, прайшоў на радзіме выдатнага мастака. Пунькі, Сталіца, Стадолішча, Лаўрынаўка, Ліпляны, Германавічы, Галубічы — "пленэрныя" вёскі. У Галубічах адбылася прэзентацыя выніковай выстаўкі.

На працягу пяці дзён у Музеі-сядзібе Ільі Рэпіна пад Віцебскам прайшоў Міжнародны дзіцячы пленэр імя знакамітага мастака, у якім удзельнічалі каля трыццаці выхаванцаў дзіцячых мастацкіх школ Віцебска, Полацка, Наваполацка і расійскіх гарадоў Смаленска і Разані.

Прэм'еры

Апошняй прэм'ерай мінулага тэатральнага сезона на сцэне Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы стаў "Смак яблыка" па п'есе Анатоля Дзялендзіка. Пастаноўку лірычнай камедыі ажыццявіў Генадзь Давыдзька. У спектаклі заняты А.Памазан, З.Белахвосцік, І.Рымарава, А.Кавальчук, А.Сідарава.

Гастролі

Заканчэнне небагатага на гастролі тэатральнага лета ў Мінску прынесла прыемную сустрэчу з "Імператрыцай" (сцэны з асабістага жыцця Кацярыны II). У спектаклі па п'есе А.Грömінай заняты народныя артысты Расіі Людміла Чурсіна,

(Заканчэнне на с. 56.)

SUMMARY

Halina Niachayeva. *"Wonder of Woman"* (p. 2).

For the fifth time Minsk hosted the International Festival of Women's Film. The program included 12 feature films, 48 documentaries and 40 animations, which had both strong and weak points. If speaking about the tendencies of modern art according to the festival impressions — the remain invariable in women's film: humanism, kindness, compassion, love.

Yefrasinnia Bondarava. *"The Lion of Children's Film"* (p. 4).

Almost every director dreams of remaining in the history of the cinema. Some of them, looking for their place under the sun of the viewers' eyes, blaze new trails in art, others follow the public for the sake of a short marketeering success. It also happens that

the artist has not made any innovatory discoveries but has gained general acclaim — not only in his own historical time but also among the posterity. Such was director Lew Uladzimiravich Holub, who would have turned 95 in September.

Yuras Barysievich. *"Big Bang Of the Word"* (p. 7).

All our words and gestures go back to the first Word which, in conformity with the Gospel according to St. John, was in the beginning of all. At the end of the world all the languages and events will again merge into one final word, but not the one that created us. Every following world has its own sound, but it may happen to repeat one of the previous sounds, like words in a text. What is comforting is that not only do we live in somebody's one short word but every word of ours comprises the whole world.

Liudmila Hramyka. *"Additional Seat For the Press"* (p. 10).

This year the *Maladziechna Sakavitsa* (from the Belarusian *sakavik* — March) festival took place for the sixth time. It revealed more unsolved problems than new artistic achievements... (But is there any sense in discussing this again? The more so that the problems are like in the detergent commercial: you keep pouring it...") The festival surprised with its inertness. It seems as if it were getting into its own "ideological and organizational" deadlocks.

Aliaxey Dudaraw. *"Filataw"* (p. 13).

Mediocre productions in which Filataw (the Yanka Kupala Theatre) played did happen... But mediocre roles Filataw did not have... Filataw is a Master, Creator, Artist. He was...

Alena Sidarava. *"I Like Sincere People"* (p. 14).

On the stage of the first academic theatre Alena Sidarava created bright, original images in the productions of *Verochka, Rank-and-File, The Hen, Local People, Don Juan Is Coming Back from the War, Costumier, Yawstsihnei Mirovich's Intimate Theatre* and others. Andrei Akhmetshyn talks to the actress.

Vasil Rainchyk: "That There Be New Names, and Melodies Will Always Be Enough" (p. 17).

The name of Vasil Rainchyk, People's Artist of Belarus, is widely known not only in the Republic. Many listeners remember the *Verasy* pop group of which he was the founder. The composer works successfully in many musical genres. But his true calling is the pop song. It is interesting to listen to V.Rainchyk's thoughts on the state and development of the modern Belarusian pop song.

Tattsiana Salastsiuk. *"Aspiration for High Simplicity"* (p. 18).

The name of the pianist Hanna Shybayeva is known in the musical circles of Belarus. In spite of her youth, she is the prize winner of many piano contests in Germany, Holland, Italy, she is a grant holder of the Vladimir Spivakov Foundation and the New Names Foundation, the winner of the special prize of the Minsk-96 1st International Piano Contest.

Tattsiana Mushynskaya. *"Belarusian 'Dreams' of Philippe Cohen"* (p. 19).

On June 13 the Belarus National Ballet Theatre had a full house. It was the first night performance of the one-act ballet *A Midsummer Night's Dream* on F.Mendelssohn-Bartholdy's music. The production was a French-Belarusian project and an outcome of cooperation in the field of choreography. One of the representatives of the French side was Philippe Cohen, choreographer and librettist.

Pavel Ionaw. *"The City Became and Exhibition Hall"* (p. 22).

The *Documenta-X* project was realized in 1997, and now we can say that a fairly deep analysis of its gains has been carried out and forecasts for the future have been made. For one hundred days Kassel — a small city on the north of the German land Hessen — became an ideal laboratory for the *Documenta-X* project.

Haliya Fatykhava. *"Thoughts About Oneself Are Thoughts About the World"* (p. 29).

Piotr Daneliya is a well-known person in Brest. His pictures with fluffy clouds attracted attention at the most representative exhibitions. Under his wing, his son Leanid gained his initial knowledge and techniques. We introduce him to the readers.

Ala Shamruk. *"Artist, Historian, Architect"* (p. 34).

The artistic way of Eduard Ahunovich began with graphic illustrations to literary works. Later came the artistic design of museums. Over the recent years, he turned to creating monuments. It appears a goal-oriented movement towards assessing his own place, his aims and capacity in art. In the many-sided creative activity of E.Ahunovich the main motive can be traced: turning to an individual, his thoughts and feelings, the artist tries to find the way to the heart and mind of the Belarusian people — by returning them their memory, their history and relics.

Dzmitry Karol. *"Expulsion From the Paradise: the Photographer's Contract"* (p. 39).

This year's spring passed in the Belarusian capital under the sign of Polish photography. In May there was the exposition "Near and Far Away" of the well-known Polish photographers Wojciech Prazmowski and Mariusz Hermanowicz.

Alena Zakonnikava. *"Time Itself Wove For Us That Towel..."* (p. 43).

The most characteristic wedding attribute is the ruchnik (embroidered towel) — a thing with a very high semiotic status. On the one hand, the ruchnik in itself is an element of a semiotic system, on the other — it contains a sign system in its pattern.

Tamara Habrus. *"Following Protestant Cathedrals"* (p. 45).

At the end of the 16th century the political and confessional situation in the Great Dutchy of Lithuania was such that on the Belarusian lands there began to co-exist four branches of Christianity: Orthodoxy, Catholicism, Protestantism and the Greco-Catholic (Uniate) Church. Each of these confessions had its own types of cult building and regions of artistic influence in accordance with the sphere of their social and political protectionism.

Mikhas Tsybulski. *"For Schoolchildren On Art: Concisely But Thoroughly"* (p. 49).

A review of the manual readers "Mastatstva" (Art) for the 9th and 10th forms of the general secondary school with the Belarusian language of education. The manuals were published by the Minsk publishing houses "Linarius" and "Pian" in 1997 and 1998. They published in Russian and Belarusian.

Halina Niachayeva. *"Sequel of the Reader on the Theatre"* (p. 52).

A review of the second volume of "The Reader on the History of the Belarusian Theatre and Drama" published this year by the Minsk publishing house "Belaruskaya navuka".

* * *

The issue carries Artistic Life News of Belarus for the past months, pages of the calendar for November.

ХРОНІКА МАСТАЦКАГА ЖЫЦЦЯ

(Заканчэнне. Пачатак на с. 53.)

Валянціна Шарыкіна, Уладзімір Конкін, Спартак Мішулін і інш. Гастролі арганізаваны Садружнасцю акцёраў Расіі.

У гастрольную афішу (18 верасня — 3 кастрычніка) у Гродне Нацыянальны акадэмічны тэатр оперы Беларусі ўключыў "Кармэн" Ж.Бізэ, "Чыо-Чыосан" Д.Пучыні, "Яўгена Анегіна" П.Чайкоўскага, "Севільскага цырульніка" Д.Расіні, "Травіяту" Д.Вердзі і інш. Паказаны і апошнія прэм'ерныя спектаклі — "Лючыя дзі Ламермур" Г.Даніцэці і "Набука" Д.Вердзі.

Экран

Знакаміты фільм народнага артыста СССР, народнага артыста Беларусі Віктара Турава "Праз могілкі" па рашэнню ЮНЕСКА занесены ў спіс ста лепшых стужак усіх часоў і народаў.

Дні беларускага кіно ў пачатку верасня прайшлі ў Адэсе (Украіна). Паказы беларускіх кінафільмаў былі своеасаблівым падарункам да дня нараджэння гэтага чарнаморскага горада.

Дні кінастудыі "Мосфільм" прайшлі ў сталічных кінатэатрах "Перамога" і "Піянер". Былі прапанаваны чатыры прэм'еры: "Кітайскі сервіз" (рэжысёр Віталь Маскаленка), "Кадрыля" (Віктар Цітоў), "Прывітанне ад Чарлі-трубача" (Уладзімір Грамацікаў) і "Кветкі ад пераможцаў" (Аляксанлр Сурын).

Народнае мастацтва

У карціннай галерэі Гомельскай абласной арганізацыі Саюза мастакоў экспанавалася выстаўка твораў маладога жывапісца і графіка Алега Каханевіча "Сонечны вецер". 170 работ мастака, які працуе на мясцовым аўтарэмзаводзе, апавядае пра прыгажосць роднай зямлі, яе людзей, пра тое, што адбываецца ў свеце. "Сонечны вецер" прысвячаўся 60-годдзю роднага прадпрыемства.

Выданні

Выдавецтва "Мастацкая літаратура" выдала манаграфію кандыдата мастацтвазнаўства тэатральнага крытыка В.Ярмалінскай "Брава, Віктар!", у якой прасочваецца жыццёвы і творчы шлях народнага артыста СССР Віктара Тарасава. Тыраж 500 экз.

Выйшаў у свет першы нумар альманаха "Запіскі Беларускай акадэміі мастацтваў", які складаецца з шасці раздзелаў: "Тэорыя і гісторыя мастацтва", "Мастацкая школа: вопыт, праблемы, перспектывы", "Хроніка жыцця БелАМ", "З гісторыі акадэміі: творчыя партрэты вядучых выкладчыкаў БелАМ", "Студэнцкі спытак", "Паглядзім-падзівімся". Тыраж 500 экз. M

СТАРОНКІ КАЛЕНДАРА: КАСТРЫЧНІК 1999

1
55 гадоў з дня адкрыцця **Брэсцкага тэатра драмы і музыкі.**

2
75 гадоў з дня нараджэння **Ніны Іванаўны Гусельнікавай**, рускай і беларускай спявачкі, заслужанай артысткі Беларусі.

5
95 гадоў з дня нараджэння **Майсея Барысавіча Сокала** (1904—1975), акцёра, заслужанага артыста Беларусі.

80 гадоў з дня нараджэння **Пятра Серапіёнавіча Крохалева**, беларускага жывапісца, педагога, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

6
75 гадоў з дня нараджэння **Таццяны Мікалаеўны Скаруты**, рускай актрысы, заслужанай артысткі Беларусі.

7
60 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Трафімавіча Халіпа**, тэатразнаўца і драматурга.

10
75 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Нікіфаравіча Папсуева** (1924—1995), беларускага скульптара.

15
75 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Рыгоравіча Солапава**, беларускага баяніста, педагога, дзеяча самадзейнага мастацтва, заслужанага дзеяча культуры Беларусі.

75 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Міхайлавіча Якуніна** (1924—1985), беларускага тэатральнага мастака.

16
75 гадоў з дня нараджэння **Васіля Фёдаравіча Ярмоленкі** (1924—1981), беларускага мастака і педагога.

18
85 гадоў з дня нараджэння **Пятра Міхайлавіча Кірылечанкі** (1914—1997), альтыста, педагога і дырыжора, заслужанага артыста Беларусі.

20
95 гадоў з дня нараджэння **Канстанціна Іванавіча Завішы** (1904—1984), беларускага жывапісца.

28
115 гадоў з дня нараджэння **Фларыяна Паўлавіча Ждановіча** (1884—1937), беларускага акцёра, рэжысёра, тэатральнага дзеяча.

29
75 гадоў з дня нараджэння **Акцябрыны Францаўны Мельдзюковай**, беларускай актрысы, заслужанай артысткі Беларусі.

45 гадоў з дня адкрыцця **Магілёўскага абласнога драматычнага тэатра.**

30
75 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Арцёмавіча Агафоненкі** (1924—1990), мастака тэатра. M

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва "Беларускі Дом друку".

Набрана і звярстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса. Падпісана да друку з арыгінал-макета 23.09.99. Фармат 60х90 1/8. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд.арк. 8,82. Тыраж 850. Зак. 1888.

Друкарня выдавецтва "Беларускі Дом друку". 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.



Вячаслаў Паўлавец. З серыі "Геаметрыя краявіду". Алей, пастэль. 1999.